

عالم الفكر

المجلد التاسع - العدد الرابع - يناير - فبراير - مارس ١٩٧٩

الرّمز
الأسطورة
الشعائر

الموسيقى والأوبرا

لغة الدراما الحديثة

شكسبير الحاضر أبداً
نرچينيا وليناردو ولف

دراسات نسائية

تفتقر ادارة المجلة من الخطا الذى وقع فى الممد الثالث المجلد التاسع « اكتوبر - نوفمبر
- ديسمبر ٧٨ » حيث وضعت الصور الخاصة بمقال الاستاذ الدكتور عبد المحسن صالح عن
« تكنولوجيا بيولوجية فى الكائنات الحية » ضمن مقال الاستاذ الدكتور محمود احمد الشربيني عن
« التكنولوجيا بين الخبرة والعلم » والعكس بالعكس . ونأسف لذلك .

عالم الفكر

رئيس التحرير: أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الإعلام في الكويت * يناير - فبراير - مارس ١٩٧٩
للمراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية - وزارة الإعلام - الكويت : ص.ب ١٩٣

المحتويات

مع الكتب

| | | |
|---------------------------------------|---------------------------|-----|
| التمهيد | بقلم مستشار التحرير | ٣ |
| صانعو الحياة | الدكتور عبد الحسن صالح | ١٣ |
| شكسبير الحاضر أبدا | الدكتور عبد الواحد لؤلؤة | ٤١ |
| لغة الدراما الحديثة | الاسناد فؤاد دواره | ٦٣ |
| الفنون العظيمة | الدكتورة سمحة الخولي | ٧٧ |
| الموسيقى بين علم النفس وعلم اللغة | الدكتورة آمال مختار | ٩٧ |
| دراسات حديثة عن الأوبرا | الدكتورة نادية عوض | ١٤٧ |
| الرمز والاسطورة في المجتمعات البدائية | الاستاذ صفوت كمال | ١٨١ |
| فرجينيا ولينارد وولف | الدكتور طه محمود | ٢٢٥ |
| دراسات نسائية | السيدة فتحية محمد إبراهيم | ٢٥٧ |

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم

مع الكتب

تقديم

قال الحكيم المصرى القديم خمينى دواوف فى أحد تعاليمه : « ليتنى أستطيع أن أجعلك تحب الكتب أكثر مما تحب أمك ، وليت فى استطاعتى أن أبرز لك ما فى الكتب من روعة وجمال . فالكتابة أشرف مهنة فى الوجود » ... وربما كانت هذه العظة هى أول ما سجل فى تاريخ البشرية عن الحث على حب الكتب والتشجيع على القراءة وإبراز أهمية الكتب والدور الذى تلعبه فى حياة الأفراد والمجتمعات ، واعتبار القراءة أحد المظاهر الحضارية الراقية التى تميز الإنسان المتحضر الراقى عن غيره من البشر ، بل وربما كانت هذه من أهم الملاحظات التى سجلها تاريخ البشرية عن سمو مهنة الكتابة وشرفها ، والمكانة الرفيعة التى يحتلها الكاتب - أو التى يجب أن يحتلها - فى المجتمع ، بحيث ترك المصريون تمثالا من أروع تماثيلهم وأصدقها تعبيرا وهو تمثال « الكاتب المصرى » الشهير ... كذلك ربما كانت هذه العظة تعبر بطريقتها الخاصة عن مدى حرص المصريين القدماء ، بعد أن انتقلوا من النقش على الحجر الى الكتابة على

أوراق البردى - على المحافظة على تلك اللغائفاو « الكتب » من الحشرات والآفات ، وبذلك أمكنهم أن يحفظوا للعالم جانباً من الفكر الانساني وبعض التراث القديم ... وإذا كان المصريون القدماء قد سبقوا غيرهم من الشعوب في ادراكهم لأهمية الكتاب والكتابة ، أو على الأقل شاركوا غيرهم من الشعوب القديمة ذات الحضارات العريقة في الشرق الأدنى القديم في هذه النظرة الرفيعة التي تعتبر الكتاب أحد رموز التقدم والرقى ، فقد وجدت هذه النظرة ذاتها تعبيراً دقيقاً لها في الأديان القديمة التي حفظت تعاليمها في شكل (كتب) تداولتها الأجيال عبر القرون ، ولا تزال هذه التعاليم التي جاءت بها أديان الشرق الأقصى القديم على لسان حكمائها وفلاسفتها وأنبيائها تعتبر صورة حية للسمو الروحي والنضج الفكري ، ولا تزال تؤثر في سلوك الناس وقيمهم ونظرتهم إلى الحياة ، وترسم لهم علاقاتهم مع غيرهم من الناس ، بل وتحدد لهم بشكل واضح صورة الإنسان ومكانته في الكون والمصير الذي سوف يؤول إليه في آخر الأمر .

بيد أن أعظم تشريف للكتاب والقراء ، هو ذلك الذي يتمثل فيما أضفاه الإسلام عليهما حين بدأت الرسالة الإسلامية بالكلمة الكريمة (اقرأ) وكان القرآن هو المعجزة الكبرى لذلك الدين الحنيف وكل هذا أن دل على شيء فأنما يدل على مدى الأهمية التي توليها الإنسانية في عصورها المختلفة المعروفة إلى الكتب باعتبارها خير وسيلة وأفضل أداة لحفظ فكرها وتراثها وتعاليمها ، ونقل هذا كله إلى الأجيال التالية . فالكتب ، أي ما يكون شكلها أو صورتها ومحتواها هي أداة توصيل واتصال ، كما أن القراءة هي أداة معرفة وثقافة ، إلى جانب كونها مصدر لذة عقلية على درجة عالية جداً من السمو والرفعة .

من هنا كنا نجد أن الكثيرين من علماء الأنثروبولوجيا بالذات يذهبون إلى اعتبار اختراع الكتابة بمثابة (الإعلان الرسمي) لانتهاء عصور ما قبل التاريخ وبداية ظهور الحضارة الإنسانية بالمعنى المفهوم من الكلمة . وبعد أن كان الإنسان يعرف من الكتابات الأنثروبولوجية بأنه « الحيوان الوحيد المتكلم » أو « الناطق » أصبح يعرف بأنه « الحيوان الوحيد الكاتب القارئ » ... فكان المسألة ليست مجرد « اختراع » للكتابة بقدر ما هي مسألة (استخدام) هذه الكتابة ، والمجالات التي تستخدم فيها ... لقد كانت الكتابة تستخدم في أول الأمر في مجالات محددة ضيقة تتعلق في الأغلب بأمور السحر والعمليات الخاصة بتحديد المواقيت والحساب الفلكي مثل التوقيت القمري والتفريجات الموسمية أو الفصلية ، كما استخدمت في تسجيل التعاليم والمراسيم والطقوس الدينية . وهذا معناه أن استخدامها كان قاصراً على مجالات محددة بالذات وعلى أشخاص معينين ، ولذا كانت تعتبر إحدى علامات التمييز والتشريف . إلا أن نطاق استخدام الكتابة لم يلبث أن امتد واتسع وتنوع ، بحيث شمل جميع جوانب النشاط البشري والمعرفة الإنسانية .

ولقد كان الإنسان دائماً شديد الحرص على أن يسجل كل ما يمر به من أحداث وأفكار ، وأن ينقلها بشكل أو بآخر إلى الأجيال التالية .. فالإنسان - مرة أخرى - هو الحيوان الوحيد

الذى له تراث وفكر يعتز بهما ويعمل على حفظهما ونقلهما للآخرين . وقد سهلت الكتابة له ذلك بغير شك . ولقد ظهرت كتب كثيرة افلحت في أن تفتح آفاقا عريضة من المعرفة أمام الانسان ، وان تغير وجه التاريخ تماما ، وتحول - الى حد ما كبير - مسار الانسانية ، وكانت ولا تزال تشير الكثير جدا من الجدل والنقاش ، وتدفع الى مزيد من التفكير العميق، وبذلك اضافت اضافات هائلة الى الثروة الانسانية في مجالات الفكر والعلم والفلسفة والادب والدين وغيرها ... وعلى الرغم من مرور عشرات القرون على ظهور قوانين مانو او اليونانيشاد او الأعمال والايام او تاريخ هيرودوت او أعمال افلاطون وارسطو وغيرهما من فلاسفة اليونان فلا تزال هذه الكتب تمد الانسان بذخيرة روحية هائلة وتكشف عن عظمة التراث الانساني وتساعد على سمو الفكر . ومع ذلك ، أو ربما من أجل ذلك ، كان هناك دائما من الناس من كان ينوء بحمل هذا التراث الانساني الضخم المتراكم ، ويحاول ان (يتخلص) منه ومما يلقيه عليه من أعباء ويفرضه من قيود وما يحدده من قيم ومن أنماط للسلوك ، وبذلك حاول هذا النفر من الناس القضاء على هذا التراث وتدميره . اى انه في الوقت الذى كانت الانسانية تعمل جاهدة خلال تاريخها الطويل للحفاظ على الكتب ونشرها وتداولها بطريقة تكشف عن مكانة الكتاب التى تكاد تصل الى حد التقديس ، كان هناك من يحاول إبادة الكتب والقضاء عليها وبالتالي القضاء على احد مقومات الحياة الانسانية الاساسية . ويسجل لنا التاريخ كثيرا من الأمثلة على ذلك ... حدث ذلك مثلا أيام الامبراطور الصينى شي هوانج شى Shih Huang-ti (٢٥٩ - ٢١٠ ق.م) الذى أمر باحراق كل الكتابات الصينية الكلاسيكية لى يتخفف من عبء تقاليدها واحكامها الصارمة ، ويتحرر بالتالى من ربة ذلك التراث القديم الثقيل .. وحدث ايضا ، وان تكن لأسباب مختلفة في عصور أحدث كثيرا من ذلك واقرب الينا ، حين أحرق أعداء جان جاك روسو كتبه للقضاء على أفكاره وفلسفته الجريئة ، كما حدث لأسباب أخرى أيضا على يد هتلر الذى أحرق الكثير من الكتب المناهضة للتفكير النازى ، والتى تضم هجوما على نزعة السيطرة الجومانية ...

وثمة أمثلة أخرى كثيرة سجلها التاريخ عن الاعتداء على هذا التراث الانساني المتمثل في الكتب والمكتبات ... لقد أحرق الميديون المكتبة الضخمة التى جمعها آشور بانيبال والتى يقال بأنها كانت تضم مائتى ألف لوح . وبعد ذلك بقرون طويلة أحرقت مكتبة الاسكندرية الشهيرة التى يبدو أنها تعرضت للحريق أكثر من مرة اما بطريقة متعمدة أو عارضة وغير مقصودة . وفى أيام اكتشاف امريكا وغزوها واستعمارها دمرت معظم كتب المايا التى كانت تعتبر أحد ملامح حضارتهم الراقية المتقدمة . وفى أيام حكم ادوارد السادس ملك انجلترا أحرق رجال الملك مكتبت جامعة اكسفورد ، وهكذا ... وهذه كلها أحداث قد تثير الحزن والاسى أو الحنق والسخط نظرا لما تتضمنه من اعتداء على أحد مقدسات الانسان المتحضر الراقى ونعنى بها حرية الفكر والرأى وحرية التعبير عنهما ، ولكنهما مع ذلك تدل في حد ذاتها على الدور الخطير الذى

تلعبه الكتب في حياة الناس وتوجيه الرأي والرغبة من هذا الدور . فلولا ادراك خطورة الكتب وما تمثله لما اهتم نظام من النظم بالقضاء على الكتب التي تعبر عن آراء نظام آخر معارض .

هذه الحقيقة نجد لها تعبيراً - ولكن من زاوية أخرى وبأسلوب آخر ولتحقيق هدف مختلف - في الثورة التي قد تندلع في بعض المجتمعات الخاضعة للاستعمار فتجد لها بعض التعبير في احراق الكتب التي تمثل آراء المستعمرين وثقافتهم وسياساتهم وفلسفاتهم . وليس المقصود بطبيعة الحال هنا القضاء على هذه الثقافات والآراء والفلسفات، أو حتى القضاء التام على الكتب التي تضم هذه الآراء والفلسفات بقدر ما هو تعبير رمزي عن السخط والتمرد والرفض . والأمر هنا أشبه شيء باحراق علم الدولة الاستعمارية أو الدولة المعادية . فكما يرمز العلم الى مكانة الدولة سياسياً أو الى قومية بالذات كذلك يرمز الكتاب الى ما تمثله هذه الدولة من ثقافة ورأي وفكر . ومع ذلك ، وعلى الرغم من ان مثل هذا العمل إنما هو مجرد عمل رمزي لن يؤدي بأي حال الى القضاء التام على ثقافة أو حضارة معينة ، ولن يمنع من انتشار الافكار التي تضمها هذه الكتب فان مجرد الاقدام على مثل هذا العمل ، رغم ما قد يبدو من وجود مبررات قوية له ، يثير دائماً الاستهجان والاشمئزاز . وما سبق أن ذكرناه عن احراق أعداء جان جالندروسو لمجموعة من كتبه في احد الميادين العامة هو مثال طيب لذلك ، وان كان الاعتراض في هذه الحالة موجهاً الى كتابات فرد بعينه وليس الى الكتب الصادرة عن مجتمع معين أو دولة معينة . فاحراق كتب روسو لم يمنع اطلاقاً من انتشار آرائه وذيوعها وبقائها حية حتى الآن . ولا تزال هذه الحادثة تقابل بالسخرية وتدفع اصحابها بالتعنت والتزمت وضيق الأفق . ولعل هذا الاستهجان والانكار وما يثيره تدمير الكتب والمكتبات من سخط هو السبب الذي يدفع بطوائف وفئات معينة من الكتاب الى محاولة الصاق جريمة احراق مكتبة الاسكندرية القديمة بالعرب والمسلمين أيام الفتح الاسلامي لمصر للنيل منهم . والغريب أنه على الرغم مما ظهر من تفاهة هذه التهمة فإنها تقرا في كتاب حديث له أهميته في الانثروبولوجيا الثقافية ، وهو كتاب Elbert W. Stewart: Evolving Life Styles الذي صدر منذ خمسة اعوام فقط ترديدا لتلك التهمة القديمة حيث يقول ان المسلمين أحرقوا تلك المكتبة الضخمة لانهم أشفقوا على دينهم وعقيدتهم من التعرض لهجمات الآراء الحرة الكثيرة المعارضة التي كانت تضمها مجلدات تلك المكتبة .

ولن ندخل هنا في تفاصيل هذا الموضوع : وما ذكرناه يكفي للتدليل على مدى ما يثيره الاعتداء على الكتب والمكتبات من سخط ، على اعتبار أن ذلك يعد اعتداء على تراث الانسانية ككل وعلى كيان المجتمع الانساني والانسان ذاته ، كما يعتبر نوعاً من محاولة فرض القيود على حرية الفكر وانطلاقه ، وعلى تنوع الثقافات والآراء التي تؤلف في مجموعها الحضارة الانسانية ككل .

وليس من شك في أن تنوع الثقافات وأنماط التفكير ينعكس بالضرورة فيما ينتج عن هذه الثقافات من كتب ، وأنه كلما تنوعت أنماط التفكير في مجتمع من المجتمعات تنوعت موضوعات الكتب التي ينتجها ذلك المجتمع ، وبذلك يمكن القول أن نوع الكتب التي تنتج في مجتمع من المجتمعات والتي يقرأها أعضاء ذلك المجتمع تكشف إلى حد كبير عن شخصية ذلك المجتمع والاتجاهات السائدة فيه والمستوى الثقافي والحضارى الذى وصل إليه . وقد يكفى للتدليل على ذلك أن نقارن - مثلما فعلت اليونسكو من قبل - بين ما يحدث في دور الأوبرا والمسارح في موسكو حيث تباع الكتب العلمية والأدبية والفنية الجادة الراقية للرواد والمشاهدين ، وما يحدث في العالم العربي حيث تباع الطوى والمطبوعات وما إليها ، أو أن نقارن ما يحدث في الدول الأوروبية ، حيث يتهاذى الناس في الأعياد الكبرى ، وبخاصة أعياد رأس الميلاد ورأس السنة ، والمناسبات العامة الأخرى ، بالكتب بينما يتهاذى الناس في البلاد المتخلفة بالطعام . ومن الطريف أن نذكر هنا أن يوليوس قيصر أهدى إلى كليوباترا مائتى ألف مخطوط تعبيرا عن حبه لها وتقديره منه لتفكيرها الراقى وذكائها العالى ، ولكن المهم هنا هو أن أهدائه لها هذه الكتب إنما يعبر في الوقت ذاته عن نوع المجتمع الذى كان يعيش فيه كل منهما . ويجب ألا ننسى أن الإسكندرية في ذلك الحين - حيث كانت كليوباترا تعيش - كانت من أكبر مراكز الثقافة والعلم في العالم . ولكن لا بد من أن نذكر في الوقت ذاته أن الرومان ، رغم كل ما يقال عن انخفاض مستوى حضارتهم عن الحضارات اليونانية ، كانوا يعتزون بالكتب حين يستولون عليها أثناء حروبهم ، ويعتبرونها من أهم عناصر غنائم الحرب .

وتكشف الدراسات الإحصائية التى صدرت عن اليونسكو في أوائل السبعينات عن مدى اختلاف وتباين اهتمامات شعوب العالم بموضوعات القراءة ، والميادين التى يقبل عليها أعضاء هذه المجتمعات . فلقد بينت هذه الدراسات أن أكثر ما ينشر من كتب في الاتحاد السوفيتي مثلا هي كتب الصناعة والتكنولوجيا التى يقبل الناس على قراءتها في نهم شديد ، لدرجة أنه من بين كل سبعة كتب تنشر هناك يكون اثنان منه في مجالات الصناعة المختلفة ومشكلاتها ومدى تقدمها والجديد فيها ، بينما يكون كتاب واحد فقط في العلوم السياسية . ويحتل الأدب المرتبة الثالثة من اهتمام القراء في الاتحاد السوفيتي ، ثم تأتي العلوم الطبيعية في المرتبة الرابعة ، تليها بقية التخصصات وفروع المعرفة . أما في المجتمعات الأوروبية القديمة فإن أكثر ما ينشر من كتب هي كتب الأدب بأنواعه ، بينما تأتي كتب الصناعة في المرتبة الثانية عشرة . ففي بريطانيا على سبيل المثال تأتي كتب الأدب في مقدمة الكتب التى تنتجها المطابع ودور النشر ، يليها كتب التاريخ والسير biographies ثم كتب العلوم السياسية ثم العلوم الطبيعية ، ثم تأتي بقية التخصصات الأخرى . والشئ نفسه ينطبق على الولايات المتحدة الأمريكية مع اختلافات طفيفة عن نمط الإنتاج الأوروبى . إذ لا يزال الأدب يأتي في المقدمة من حيث عدد الكتب التى تنشر هناك ، ثم يأتي بعد ذلك كتب العلوم السياسية ثم الفلسفة والسير والدين والعلوم الطبيعية وهكذا ، وتأتي

كتب الصناعة في المرتبة الثانية عشرة على ما ذكرنا، بينما تأتي كتب الزراعة والتجارة والمواصلات في ذيل القائمة . ولعل مما قد تكون له دلالة في هذا الصدد هو أن الاتحاد السوفيتي ينشر من الكتب أكثر مما تنشر الولايات المتحدة . فبينما نشر الاتحاد السوفيتي عام ١٩٧٠ مثلاً ٧٩٥٣ كتاباً لم تنشر الولايات المتحدة غير ٧٨٨٩٩ كتاباً فقط . وهذا بطبيعة الحال ليس له علاقة بعدد النسخ المطبوعة من كل كتاب ، إذ المقصود هنا هو (العناوين) . أما بريطانيا فإن عدد ما نشر فيها من كتب لم يزد عن ٣٣٤٤١ كتاباً . وبطبيعة الحال لا يمكن أن تقارن هذه الأعداد الضخمة من الكتب بما ينشر في العالم العربي . فأكبر دولتين من حيث النشر هما مصر ولبنان . ولم يزد ما نشر في مصر عام ١٩٦٩ عن ١٨٧٢ مؤلفاً ، بينما انخفض عدد المؤلفات في لبنان عام ١٩٧٠ إلى ٥٩٤ مؤلفاً فقط .

وعلى أي حال فإن عملية إنتاج الكتب والاتجاه نحو نشر كتب تعالج موضوعات معينة بالذات ، واهتمام القراء بموضوعات ومؤلفات دون أخرى لا تكشف عن الزواج الشخصي أو التفصيلات الشخصية الفردية في القراءة بقدر ما تكشف عن الصفة الغالبة على ما يمكن تسميته بالشخصية القومية أو الطابع القومي ، وعن نظرة المجتمع ككل إلى الحياة والمجالات التي تتصل بذلك المجتمع اتصالاً مباشراً فتؤثر في سير الأمور فيه وتحدد حاضره ومستقبله . وقياساً على ذلك فإنه قد يمكن القول أن النظرة المدققة إلى مكتبة أي شخص أو إلى ما يقرأ بوجه عام ، يمكن أن تدلنا ليس فقط على المستوى الفكري والثقافي الذي يتمتع به فحسب بل وأيضاً ، وهذا هو الأهم ، على شخصيته ونوعية تفكيره ونظراته إلى الحياة ، والقيم التي تحكم سلوكه وموقفه من العالم ومن الناس . كذلك قد يمكن اعتبار حجم الإنتاج في مجال نشر الكتب (بالإضافة إلى نوعية هذا الإنتاج) من أفضل المحكات التي تكشف عن مدى تقدم المجتمعات أو تخلفها . أو بقول أدق ، فإن هناك علاقة وثيقة بين تقدم المجتمع المادي والفكري من ناحية وعدد ما ينتجه من مؤلفات ، وازدهار حركة النشر فيه من الناحية الأخرى . وبوجه عام يمكن القول أن ٨٠ ٪ من مجموع ما ينشر من كتب في العالم إنما يصدر عن الدول الأوروبية المتقدمة وروسيا وأمريكا بينما تنتج بقية دول العالم - وأكثرها متخلف - ما لا يزيد عن ٢٠ ٪ من مجموع هذا الإنتاج ، مع أن سكان هذه الدول (المتخلفة) يبلغون ثلثي مجموع سكان العالم . والمؤسف حقاً في هذا الوضع ليس هو انخفاض نسبة ما ينشر من كتب في هذه الدول والمجتمعات بالنسبة للإنتاج العالمي بل هو أن الناشر (الأجنبي) الذي ينتمي إلى تلك الدول المتقدمة هو الذي يحدد ما يقرأه سكان هذه المجتمعات الأكثر تخلفاً ما دامت نسبة كبيرة من ذلك الإنتاج تصدر إلى تلك المجتمعات التي لا تستطيع أن تفي باحتياجات سكانها من الكتب .

وهذا الوضع السيء في البلاد المتخلفة أو النامية هو نتيجة طبيعية لعدم التعمد على القراءة

منذ الصغر ، وقد تكون هناك أسباب اقتصادية أو سياسية . فثمة ما يدفع الى الاعتقاد بأن أبناء الطبقات الفقيرة لا تتاح لهم في العادة منذ الصغر نفس الفرص للقراءة والتعود عليها ، ثم اقتناء الكتب حين يمكنهم ذلك كما هو الامر بالنسبة لابناء الطبقات الاكثر غنى ، كما ان الدول الاستعمارية لم تكن تهتم بتشجيع الاطفال في الدول الواقعة تحت سيطرتها على القراءة الحرة وعلى اكتساب عادة الاطلاع على الكتب والمجلات . وساعدت نظم التعليم في تلك المجتمعات على نفور الاطفال والشباب من القراءة في الوقت الذي نجد فيه الدول الغنية المتقدمة تعمل بكافة الطرق على تحبيب القراءة لأطفالها ، وتيسر لهم سبل الاطلاع على مختلف فروع المعرفة عن طريق تبسيطها وتقديمها اليهم في أسلوب بسيط مشوق يتناسب مع أعمارهم وقدراتهم على الفهم والاستيعاب . فالمانيا الغربية مثلًا تضع الملصقات الجذابة على جدران فصول المدارس وكلها تحت الاطفال على القراءة ، وتحبب الكتب اليهم ، ولذا كان الالمان الآن من أكثر الناس حبا للقراءة وشغفا باقتناء الكتب . وهذا يصدق على معظم ، ان لم يكن كل ، الدول الأوروبية والولايات المتحدة .

ولقد بلغ الامر في ذلك ببعض الدول الى حد انها تجرى كل عام (تصفيات سنوية) للكتب تشبه التصفيات التي تتم على بقية أنواع السلع . وتعتبر هذه من الفرص الطيبة التي تتيح لأعداد هائلة من الناس الحصول على مقادير كبيرة من الكتب التي لا تتيح لهم مواردهم المالية اقتناءها ، لدرجة ان محتويات مكتبات بأكملها تباع خلال هذه الفترة المحدودة مما يعنى في حقيقة الامر بيع عدة ملايين من النسخ خلال فترة زمنية قصيرة . وهذا في حد ذاته مؤشر هام عن المكانة التي يحتلها الكتاب ، والدور الذي يلعبه في حياة الناس . ولقد ساعد على انتشار الكتب ، وزيادة الاقبال على القراءة الاتجاه الحديث نسبيا نحو اصدار طبعات رخيصة من الكتب الهامة المرتفعة الثمن . والمعروف ان هناك عددا كبيرا من (السلاسل) التي تصدر في الخارج لنشر المعرفة بتكاليف قليلة ، وبعض هذه السلاسل أصبح الان أحد معالم الثقافة الرفيعة الرخيصة الثمن ، وتبيع هذه السلاسل كل عام عدة ملايين من النسخ أيضا ، وبذلك توفر رغم رخصتها كسبا طائلا لدور النشر التي تتولى اصدارها . وقد بدأ مثل هذا الاتجاه يظهر أخيرا في عدد من البلاد العربية الفنية التي تنفق عن سعة في سبيل اخراج الكتاب الجيد الرخيص . ورغم الفارق الهائل بين أعداد من يقرأون في البلاد العربية وفي الخارج فان مثل هذا الاتجاه كفيل بأن يخلق بمرور الزمن عادة القراءة واقتناء الكتاب . وليس من شك في أن تكوين هذه العادة وخلق جمهور كبير من القراء في البلاد العربية سوف يستلزم كثيرا من الوقت والجهد والمال ، ولكن ليس من شك أيضا في أن تكوين هذه العادة وخلق جمهور كبير من القراء في البلاد العربية سوف يستلزم كثيرا من الوقت والجهد والمال ، ولكن ليس من شك أيضا في أن كل ما يبذل في هذا السبيل يعتبر استثمارا طيبا سوف يعود في آخر الامر بعائد اجتماعي وثقافي يتضاءل امامه كل ما انفق على نشر الكتاب والعمل على ذبوعه وانتشاره . وكثير من المفكرين والمهتمين

بالاوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية في المجتمعات المتخلفة يرون ان من اهم اساليب التنمية في تلك المجتمعات التشجيع على القراءة التي تدفع الناس الى التفكير في الاوضاع التي تحيط بهم، وبالتالي محاولة اصلاح هذه الاوضاع وتغييرها، والارتفاع بالحياة - بكل جوانبها - الى مستويات ارقى واسمى .

ولكن الغريب في الامر هو انه على الرغم من كل ما تصادفه الكتب الان من رواج وذيع وانتشار، على الاقل في الدول والمجتمعات الاكثر تقدما، فان ثمة كثيرا من التخوف والتشكك حول مصير الكتاب ومستقبله . وقد نجم ذلك الخوف في المحل الاول نتيجة لانتشار وذيع وسائل الاتصال الجماهيري أو الثقافة الجماهيرية الاكثر يسرا، والتي لا تتطلب مجهودا ايجابيا ضخما مثل ذلك المجهود الذي يبذل في القراءة الجادة المثمرة . واهم هذه الاساليب والوسائل الحديثة لنشر الثقافة والتي يشعر الكثيرون بانها تهدد الكتاب تهديدا خطيرا هي التلفزيون والى حد ما الاذاعة . فكلاهما يقدم، على الاقل في المجتمعات الاكثر تقدما برامج على درجة عالية جدا من التنوع والتشويق، وبذلك يتزود الفرد بثقافة واسعة عريضة ولا تغلو من العمق، وذلك كله بطريقة مبسطة وواضحة . ولبيست الخطورة ناجمة من ذلك بقدر ما تنجم من ان الثقافة هنا هي التي تسمى الى الفرد، ان صح هذا التعبير، وليس العكس كما هو الحال في القراءة التي تتطلب من القارئ ان يبذل مجهودا غير قليل في اختيار وانتقاء المادة التي يقرأها، ومحاولة فهمها وتحليلها ونقدها ثم تقبلها او رفضها . والواقع ان الكثيرين من الكتاب والتربويين، رغم تسليمهم بالدور المتزايد الهام الذي تلعبه الاذاعة الصوتية والمرئية في نشر الثقافة، يعتقدون ان سهولة الحصول على المعلومات قد تساعد على زيادة الاتجاهات السلبية ازاء الثقافة ككل، وان ذلك سوف يقتضى تنوع انماط التفكير ومستوياته في المجتمع، وبالتالي الى زوال ما يعرف في الوقت الحالي باسم الثقافة العميقة .

الا انه يلاحظ ان مثل هذا التشكك والتخوف كان قد ظهر مع اختراع السينما واقبال الناس عليها، اذ خشى الكثيرون من الكتاب والمفكرين والتربويين ان تجتذب السينما اعدادا كبيرة ممن كانوا يعتمدون على الكتاب في الاستزادة من العلم والثقافة، او في تمضية اوقات الفراغ في تسلية جادة ومفيدة . ثم زالت هذه المخاوف بعد ذلك حيث ثبت ان انتشار السينما لم يؤثر اطلاقا على حركة التأليف والطباعة والنشر واقبال على القراءة واقتناء الكتب، وان السينما كانت على العكس من ذلك تماما في بعض الاحيان، اذ ساعدت على انتشار الاعمال الادبية الكبرى بعد ان ظهرت في شكل أفلام سينمائية . والاغلب ان هذا هو ما سوف يحدث للكتب والقراءة نتيجة لاتساع انتشار التلفزيون، اذ قد تساعد البرامج التلفزيونية التي تقدم مادة اكثر تنوعا من المادة التي تقدمها السينما على اثارة رغبات المشاهدين في الاستزادة من العلم والمعرفة في مجالات لم تكن تخطر لهم على بال . ويبدو ان ثمة ما يدل على ذلك . فحركة

النشر في العالم تزداد اتساعاً ، كما ان الكتب تلقى رواجاً كبيراً رغم انتشار التلفزيون ، وربما بسبب انتشار التلفزيون ، اذ الملاحظ أن الدول التي تنشط فيها حركة النشر والتي يقبل فيها الناس على القراءة في نهم واضح هي الدول الغربية والاتحاد السوفيتي ، وهي البلاد التي تعتمد في الوقت ذاته اعتماداً كبيراً على وسائل الاتصال الجماهيرية في نشر الثقافة والمعرفة على أوسع نطاق بين شعوبها ، بل أن الوسائل السمعية والبصرية تعتبر في هذه الدول من أهم وسائل التعليم في المدارس بمختلف درجاتها .

ومع ذلك فإن هذا لم يمنع حتى الآن من تزايد المخاوف على مستوى الكتاب نفسه ومستوى التأليف ، خاصة وأن عملية الطباعة والنشر أصبحت في الوقت الحالي ينظر إليها على أنها عملية تجارية إلى حد كبير تخضع لمتطلبات السوق ورغبات القراء ، وهذا قد يؤدي في آخر الأمر إلى هبوط مستوى التأليف ، مادامت دور النشر لن تقبل سوى الكتب التي تدرك أنها تناسب مع أذواق القراء ونوعية تفكيرهم ومستواهم الثقافي . ويزيد من خطورة الوضع ما يلاحظ الآن في كثير من البلاد النامية حيث تتجه السياسة العامة فيها إلى اغراق الأسواق بأعداد هائلة من الكتب الرخيصة الثمن لتيسير القراءة وهو مطلب مشروع بغير شك - إلا أن أغلب هذه الكتب يتصف بدرجة عالية من التافهة والسطحية التي تؤثر بغير شك على المستوى الفكري العام في المجتمع . ولكن هذه المخاوف يمكن القضاء عليها بسهولة نتيجة للتخطيط السليم الذي يقوم على وعي وإدراك كاملين لمعنى الثقافة وأهمية الكتاب الجاد والدور الذي يمكن أن يلعبه في حياة المجتمع .

ومعنى هذا كله في آخر الأمر أن الكتاب سوف يظل في الأغلب كما كان دائماً الأداة الرئيسية في اكتساب المعرفة ، وأن الوسائل السمعية والبصرية ووسائل الإعلام المختلفة التي تستخدم الآن لتيسير الثقافة ونشر المعرفة ، ويدخل في ذلك الإذاعة والتلفزيون والسينما - إنما هي أدوات ووسائل مكملية للكتاب ولا تتعارض ، بل وإن من شأنها أن تؤدي إلى ازدياد الإقبال على القراءة وبالتالي إلى رواج الكتب وإن كان الأمر يحتاج إلى كثير من التخطيط ووضع سياسة تعليمية سليمة تجعل من القراءة عادة متأصلة عند الأفراد . والملاحظ بوجه عام أن التحسينات الحديثة والمستمرة على فن الطباعة قد أدت إلى ارتفاع كبير في النشر والتوزيع ، بحيث أصبحت المشكلة التي تواجه المكتبات الآن هي توفير المكان لحفظ كل هذه الأعداد الكبيرة المتزايدة من الكتب التي تخرج يومياً من المطابع . وهذه مشكلة انتبه إليها ، ونبه عليها منذ سنين طويلة كثير من المشتغلين بالنشر وبفن المكتبات والتربية والتعليم والثقافة ، مثال ذلك أنه في عام ١٩٤٤ تنبأ أحد مديري المكتبات العامة في الولايات المتحدة أنه بعد قرن واحد ، أي في عام ٢٠٤٠ سوف تضم المكتبة التي كان يشرف عليها ما يزيد على مائتي مليون كتاب ، وسوف تحتاج إلى أرفف طولها ستة آلاف ميل وهو أمر يستحيل تحقيقه . ومن هنا ازداد الاتجاه الآن إلى إعادة تصوير الكتب على أفلام (ميكرو فيلم) أو على بطاقات صغيرة (ميكرو فيش) حتى يمكن اختصار المكان الذي تحفظ فيه كل هذه الملايين من الكتب . وبذلك سوف تسخر التكنولوجيا الحديثة بكل إمكانياتها لخدمة الكتاب والقارئ .

ويمر العالم العربى فى الوقت الحالى بمرحلة خطيرة من تطوره الثقافى والاجتماعى والسياسى وقد كان للعرب فى فترات ازدهار الحضارة العربية الاسلامية فضل كبير على الثقافة والمعرفة الانسانية ، وكان لهم اهتمامات واسعة وعميقة بالكتاب . وثمة نهضة جديدة فى بعض البلاد العربية فتحاول نشر الثقافة عن طريق تيسير الحصول على الكتب الجادة العميقة ، وهذه جهود تستحق الثناء . ولكن لا شك فى أن العالم العربى قد ابتعد - لظروف عديدة ليس هنا مجال الخوض فيها - عن متابعة ما ينشر فى الخارج فى مختلف فروع المعرفة ، وقليل جدا من (المثقفين) هم على ادراك تام بما يحدث فى الخارج وبحركة التأليف والنشر والمجالات التى يهتم الناس بمتابعتها والقراءة فيها ، وبالجديد فى هذه المجالات . ومن هنا نبعت فكرة هذا العدد الذى نحاول فيه أن نقدم طائفة من الكتب التى صدرت فى السنوات الخمس الأخيرة فى بعض مجالات المعرفة . ولن تكون الدراسات التى نقدمها فى هذا العدد مجرد (عرض) لبعض الكتب وإنما هى مقالات أصيلة توفر على كتابتها عدد من المتخصصين كل فى مجال تخصصه ، ولكنهم جميعا وضعوا نصب أعينهم أن يعرضوا تلك الكتب الجديدة من خلال دراساتهم وبذلك تكون الفائدة مزدوجة ، أعنى تقديم دراسات فى بعض فروع الثقافة والمعرفة من ناحية مع عرض لعدد من الكتب الجديدة فى هذه المجالات . وهى تجربة جديدة على هذه المجلة نرجو أن تحقق الهدف منها .

★ ★ ★

صانعو الحياة

عبد المحسن صالح

مقدمة :

بنظرة شاملة جامعة نستطيع أن نقول : أن كل شيء في هذا الكوكب - صغر شأنه أو اكبر - يشارك - بطريق مباشر أو غير مباشر - في صنع الحياة التي ندركها نحن كبشر من خلال عقولنا المتطورة . . صحيح أننا خلفاء الله في هذه الأرض وصحيح أننا نملك القدرة على التفكير والتمييز والابتكار ، وصحيح أننا - بهذه الوسائل التي امتلناها - قادرون على أن نحور ونغير ونطور ونبدع في أنماط الحياة التي نرتضيها لنوعنا ، لتصبح أكثر فاعلية ، وأعظم يسرا ، وأنا النوع الوحيد الذي يمكن أن نقول عنه أنه صانع الحياة . . كل هذا وغيره صحيح ، لكن لا يجب علينا أن نطمع الحياة نفسها حقها فيما قدمت من أفكار رائعة وعظيمة وفعالة في صنع كل ما نراه يسرى بيننا ، أو يمتد حولنا بغير حدود !

رسالة الانسان صانع الحياة

وطبيعي اننا لن نتعرض هنا للكائنات المختلفة على أنها صانعة حياة ، بل ان الذى يعيننا حقا هو الانسان ذاته ، لأنه هو المتصرف الوحيد فى أمور هذا الكوكب ، ولا شك انه يصنع حياته ، لأنها هى محور وجوده وآماله ثم انه قد يشارك بنصيب فى صنع الحياة ، مهما كان هذا النصيب ضئيلا ، لكن البشر هنا مختلفون فيما قدموا للحياة من انجازات ، فلقد جاء على هذه الارض بلايين فوق بلايين من البشر ، ثم راحوا فى طي النسيان دون أن يتركوا وراءهم ما يمكن ان نقيمهم به ، ولا هم قد أثروا بأفكارهم أو مبادئهم أو علومهم الاثر البارز فى حياة غيرهم ، أى كأنما هم قد عاشوا حياة المرور والعبور .

وفى وسط هذا الطوفان البشرى الذى يأتى ويروح ، ظهرت قلة ضئيلة من الافراد الذين تركوا وراءهم افكارا عظيمة سجلتها لنا الكتب والمجلدات ، وبهذه الافكار عاشوا بيننا ، وأصبحوا ملء السمع والبصر والفؤاد ، وكأنما هم اكثر حياة وأثرا من معظم الأحياء ، أو كأنما افكارهم تبعثهم الى الحياة من جديد ، رغم اننا لا نكاد نعرف لمعظمهم قبرا أو رفاتا ، اذ ماذا يفيدنا القبر أو الرفات بقدر ما افادتنا افكارهم التى لا زالت وضاعة فى جبين الزمن ؟

ان صانعى الحياة الذين نقصدهم فى دراستنا هذه ، هم هؤلاء القلة القليلة من الناس الذين طوروا حياة البشرية وافكارها ، انهم هنا بمثابة الدرر الثمينة المندسة بين الأحجار والصخور ، أو بمثابة الماس فى اكوام ضخمة من الفحم . فالماس مثلا صورة خاصة ونادرة من صور الفحم ، ولكن الظروف الطبيعية القاسية التى تعرض لها هذا العنصر من قديم الزمن ، هى التى شكلت ذراته وصقلتها ونظمتها واعطتها ذلك التناسق البنائى الدقيق الذى يجذب اهتمام الناس ، ويشير اعجابهم .. ولهذا كان الماس غاليا ، والفحم رخيصا .. فالاول - فى

فالحياة نفسها عملية ديناميكية متجددة ومتفاعلة ، وهى تستخدم لذلك - ومنذ بلايين السنين - عناصر ومركبات هذا الكوكب ، فاذا بها - وتحت عوامل متغيرة - تحيل التراب الى حياة ، والحياة الى تراب . ولقد تمخض كل ذلك عن ظهور حياة بدائية بسيطة منذ اكثر من الفى مليون عام .. حياة تمثلت لنا فى كائن بسيط ذى خلية واحدة ، ومن هذا الكائن الذى يمكن ان نعتبره « آدم » الخلايا ، تطورت الحياة وتعمقت ، واعطتنا طوفانا من انواع الكائنات التى لا نستطيع لها عدا ، ثم توجت مشوارها الطويل - الذى استمر هذا العمر المديد - بالانسان المدرك العظيم ، فكان بحق سيد مخلوقات هذا الكوكب ، والمتصرف فى أمورها ، وكأنما هى سخرت له تسخيرا .

والحق ان النوع الانسانى هو « خيط » وحيد فى نسيج الحياة المتشابك المعقد ، وهو لا يستطيع ان يعيش ويبدع ويستنبط ويتطور الا اذا عاد الى الطبيعة ليدرس ظواهرها ، ويفك الغازها ، ويدرك اسرارها ، ومن هذا وغيره يستلهم خطته التى تساعد على صنع الحياة كما نراها اليوم فى الأنشطة واختراعات لانكاد نحصيها عدا .

والكائنات جميعها - بدءا من الميكروب الضئيل وحتى الانسان العظيم ، تشارك بنصيب فى صنع الحياة ، فالميكروب مثلا يحل كل المركبات العضوية المعقدة التى تعود الى الارض على هيئة كائنات ميتة ، ويحولها الى عناصر ومركبات بسيطة ، لتصبح خامة صالحة للنبات التى تستفيد بالطاقة الشمسية ، وتحولها الى طاقة كيميائية مخزنة فى مركبات عضوية بسيطة ومعقدة ، وعليها يعيش الحيوان والانسان .. أى أن الميكروب هنا صانع حياة ، والنبات صانع حياة ، وكذلك الحيوان والانسان ، ولولا هذا النسيج المتكامل والمعقد ، لتوقف صنع الحياة على هذا الكوكب منذ زمن طويل ، أو لما ظهرت الحياة بالصورة التى نعرفها فى العصور القديمة والحديثة .

البلايين ، ولقد تمخضت الملايين بدورها عن آلاف كانوا درة في جبين البشرية ، فسقراط وأرسطو وأفلاطون وابن الهيثم والفارابي والرازي وابن سينا وابن خلدون ونيوتن ونيشه وداروين وديكارت وبيكون وماكسويل ورزفورد ومدمام كوري وابنشتاين وباستير وكوخ وفليمنج واوبنهايم ومئات غيرهم كانوا من صانعي الفكر والفلسفة والعلم والحياة .

● ● ●

من خلال كتب ثلاثة

لكن دراستنا هذه سوف تتناول موضوع صانعي الحياة من خلال ثلاثة كتب حديثة ظهرت في العامين الماضيين من بين طوفان دافق من الكتب والمجلات العلمية والتكنولوجية التي تتعرض للانجازات الهائلة التي تحققت في الماضي ، وتحقق في الحاضر ، او ستتحقق مستقبلا . والواقع انه من خلال كتبنا الثلاثة ، ومن التصور الذي فهمناه من المشرفين على هذه المجلة ان القصد من هذه الدراسة ان نعرض بدورنا بالشرح والتحليل لاهم القضايا والمشكلات والاتجاهات الحديثة التي يقوم بها العلماء من اجل تطوير حياة الناس بيولوجيا وتكنولوجيا وطبيا وعلميا ونفسيا وما شابه ذلك .

والموضوع ولا شك طويل ومتفرع ومشير ، ومع ذلك فسوف نتعرض فقط لاهم الانجازات التي تمت (او ستتم) ، وبها اثر العلماء في حياة الناس ، وطوروا مفاهيمهم ، ومهدوا السبل لمستقبل عجيب قد لا يظن لنا على بال .

فاول هذه الكتب يجيء بعنوان

The People Shapers ، اي الذين يشكلون او يطورون الناس ، ويقع في حوالى اربعمئة صفحة ، وطبع لاول مرة عام ١٩٧٨ (دار نشر ماكدونالدوجين ببريطانيا) ، والكتاب

اعين الناس - نادر وجذاب وجميل ، والثاني كثير ورخيص ولا يصلح الا خامة نحرقها لنحصل منها على الطاقة ليس الا .

وكذلك كان الياقوت واللؤلؤ والزمرد وغير ذلك من احجار كريمة ، فهي جميعا صور خاصة ، لكن الذى جعل لها رونقها وبريقها وجاذبيتها هو ترتيب ذراتها في نظم بلورية نادرة . . وعلى الوثيرة ذاتها يكون الفلاسفة والمفكرون والعلماء واصحاب الرسالات بين الناس . . انهم بمثابة الحجر الكريم النادر بين « تلال » من البشر ، ومن اجل هذا كان لهم من الاعزاز والتكريم والتبجيل في حياتهم او بعد مماتهم مالا يطمع فيه معظم الاحياء .

ولا شك ان عبقرية صانعي الحياة لم تات هكذا اعتباطا ، بل جاءت لانهم كانوا مهياين لذلك من خلال التامل الاصيل في طبيعة هذا الكون واسراره ، ثم سعيهم الى المعرفة في اية صورة من صورها ، وصقلهم للظواهر والحقائق ، وتعمقهم فيما عوّلوا عليه ، وانشغالهم بما كرسوا حياتهم للوصول اليه . ويعنى هذا وغيره ان عقولهم قد شقيت فيما جمعت وحصلت ، ثم فيما ربطت وصقلت ، لتعطي غيرها عصارة فكرها ، لتصنع بها حياة اعظم تطورا ، وايسر منالا ، واحسن صقلا .

وطبيعى ان هناك فرقا كبيرا بين الزارع والصانع وغير ذلك من اهل المهن المختلفة ، وبين المفكر او المخترع او العالم الذى يشغل عقله وفكره واعصابه لينتج حصيلة فكرية لا يقدر عليها الا كل من اوتى موهبة تؤهله لبلوغ الهدف من الامور الجليلة ، اى ان هذا لا يستوى بذلك ، او كما عبر عن ذلك القرآن الكريم اجمل تعبير « قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون » .

فمن بين بلايين البشر التي ظهرت وراحت ، ظهرت ملايين اكثر فائدة للبشرية من كل هذه

وهكسلى ، وهالدين ، واجمل كتبه عن « اينشتاين : الحياة والزمن » .. وكذلك الكتاب الذى بين ايدينا عن اديسون ، ويقع فى ٢٥٦ صفحة ، ويتناول حياة هذا المخترع الشهير من المهد الى اللحد ، ويتعرض لأهم الانجازات التى تركت بصماتها على البشرية .

وصانعو الحياة - من خلال هذه الكتب الثلاثة التى تختلف فى الموضوع والمضمون - ليسوا اذن الا مجموعة خاصة من البشر وهبت حياتها وفكرها لتطوير حياة البشرية .. فمنهم من وضع البذرة او الفكرة فى « تربة » العلم الخصبة ، ومنهم من رواها ورعاها وشذبها ، حتى اصبحت شجرة باسقة ذات « ثمار » كثيرة ناضجة نراها اليوم تقتحم علينا حياتنا فى مصباح كهربائي ، أو جهاز راديو وتليفزيون وسينما وترانزستور ، أو فى شبكة اتصالات سلكية ولا سلكية جعلت من هذا الكوكب شيئاً أشبه بالشبكة العصبية التى تنتشر فى أجسامنا ، لتنتقل لها كل كبيرة وصغيرة فى عالمها الداخلى والخارجي ، أو فى عقول « اليكترونية » ، أو خيوط واقمشة ولدائن صناعية ، أو زراعات أعضاء بشرية ، أو فى « كبسولة » تزيل الألم ، أو حبة تجلب النوم ، أو تهدئ الأعصاب ، أو فى أقمار الاتصالات التى تجوب الفضاء لتنتقل سيلاً من المعلومات بين الأرض والفضاء ، أو الفضاء والأرض ، أو غير ذلك من انجازات لا تكاد نحصىها عدا .

● ● ●

البداية دائماً متواضعة

لا شيء يأتى من لا شيء ، كما أن كل كبيرة أو صغيرة لا تنبع من فراغ ، فكل ما نراه الآن من منجزات العلوم الحديثة له جذور قديمة قدم الانسان على هذا الكوكب .. فلقد عرف الانسان قديماً كيف يستخدم النار والرياح كمصدر متواضع من مصادر الطاقة ، وصنع أسلحته البدائية من الصخور والحجارة

يتناول ٢٦ موضوعاً تدور معظمها حول الكشوفات البيولوجية والطبية والسيكلوجية التى تؤثر فى حياة الناس حاضراً ومستقبلاً ، وقد استقى المؤلف « فانس باكارد » Vance Packard مادة الكتاب من أكثر من ٢٥٠ مرجعاً ، ولهذا يجيء غزيراً فى المعلومات التى تهم الناس .. وباكارد ليس عالماً ، لكنه حاصل على ماجستير فى الصحافة من جامعة كولومبيا ، ولقد ساعده ذلك على عرض مواضيعه عرضاً شيقاً وجذاباً ، وهو أمر قد لا يقدر عليه معظم العلماء الذين لا يستطيعون تطويع علومهم ، وتقديمها للناس فى صورة ميسرة .

ونأني هذه الكتب يجيء بعنوان Memoirs of a Surgeon ، أى مذكرات جراح ، ويقع فى حوالى ٢٦٠ صفحة ، ونشرته دار بتلر وتانر بلندن عام ١٩٧٧ ، ومؤلفه هو البروفيسور سير هيدلى اتكينز Hedley Atkins الذى شغل منصب رئيس الكلية الملكية للجراحين بلندن والجمعية الملكية للطب ، ويتناول فى هذا الكتاب سيرته الذاتية ، وهو للأسف لم يأت فيه بجديد ، ولم يذكر لنا مثلاً شيئاً عن الاكتشافات الطبية المثيرة ، ولا عن الجراحات الحديثة التى يمكن أن تنقذ حياة الناس ، وهو ما كنا نأمل أن يقدمه ليدخل مضمون كتابه فى مجال صانعى الحياة من الوجهة الطبية ، ومع ذلك فسوف نضع فى الاعتبار هذا الموضوع الهام فى سياق الحديث .

وثالث هذه الكتب عنوانه « اديسون .. الرجل الذى صنع المستقبل » Edison : The Man Who Made the Future ومؤلفه رونالد كلارك Ronald Clark (الناشر ماكدونالدوجين - لندن ١٩٧٧) .. وقد بدأ كلارك حياته كمراسل صحفى حربي ، وغطى بتحقيقاته أهم محاكمات جرائم الحرب ، ثم تخصص بعد ذلك فى كتابة سيرة حياة العلماء والفلاسفة المرموقين مثل برتراند راسل ،

قلة قليلة من البشر ، كانوا في الواقع صانعي حياة بما قدموا للبشرية من عطاء يسر على الناس حياتهم في زمانهم .

وبتقدم الزمن ، امتزج الانسان بالانسان ، واختلطت المجتمعات بالمجتمعات ، وتقاربت الدول مع الدول ، فآدى ذلك الى نقل الافكار وتبادلها ، وتأثرت الشعوب بحضارات غيرها ، لكن المحصلة كانت بطيئة ، لأن صانعي الحياة وقتها كانوا في وديان متفرقة ، أو عزلة قاتلة ، فوسائل الاسفار نفسها كانت تستلزم مشقة وجهدا ووقتا ومالا ، ولا يمكن أن تقارن بما نراه في عصرنا الحاضر ، اذ لا يكاد يمر يوم أو اسبوع ، الا ونسمع عن احدى المؤتمرات المتخصصة التي تجمع معظم العلماء المتخصصين في فرع من فروع المعرفة في مكان واحد ، ليناقشوا القضايا ، ويتبادلوا الآراء في زراعة الاعضاء البشرية ، أو تطوير العقول الاليكترونية أو السيطرة على العوامل الوراثية ، أو زراعة أطفال الانابيب ، أو استنباط سلالات جديدة من النبات والحيوان ، أو تغيير الصفات التي جاءت بها الكائنات ، أو محاربة الميكروبات الضارة بصحة الانسان والحيوان والنبات ، أو معرفة أسرار المحيطات ، وطبقات الأرض ، ونشأة الحياة ، أو اكتشاف أسرار الذرة ، أو البحث عن بدائل للطاقة التقليدية ، أو دراسة الظواهر الطبيعية والكونية . . الى آخر هذه التخصصات الدقيقة التي تعد بالمئات ، والتي ينتقل لها العلماء عبر القارات في ساعات معدودات ، ومن خلال تنافس العقول مع العقول ، أو احتكاك الأفكار بالأفكار ، أو تبادل الآراء مع الآراء ، يخرج صانعو الحياة بمحصلة من المعلومات التي تستحق مزيدا من الدراسة والبحث والصقل والتحصيص ، لتصبح لهم زادا فكريا هائلا قد يتحول الى تطبيقات تكنولوجية جبارة ، تفيد الناس ، أو قد تقلب أنماط تفكيرهم ، ثم تتكرر المؤتمرات ، لتزيد حصيلة صانعي الحياة من معرفة ليس لها من حدود أو قرار ، ولهذا فسوف يستمر

والمعادن ، واستنبط المجدف ، ودفع سفنه المتواضعة بالشرع ، وعرف المحاور وصنع العجلات ، وتوصل الى اختصار الحبوب والثمرات ، واخترع المحراث ، وفلح الأرض ، واستأنس الحيوانات ، واستنبط مقاييس بدائية للزمن ، وعرف أسس القراءة والكتابة والطب والحساب ، وراقب الكواكب والنجوم واشتق « علم » التنجيم . . . الخ . . . الخ .

لكن كل هذه الانشطة الفكرية تبدو متواضعة بالنسبة للعصر الذي نعيش فيه ، وهي لا تقارن مثلا بعصر الآلة والذرة والصواريخ وسفن الفضاء والعقول الاليكترونية الجبارة التي تنجز في أيام قدر ما انجزته البشرية في الاف السنوات . . لكن هذه البدايات المتواضعة كانت لازمة من لوازم التطور الذي يسرى خطوة بخطوة مع تقدم الزمن ، ولا شك أن عصرنا هذا العظيم ، بكل اختراعاته وانجازاته وابداعه في كل فرع من فروع العلوم المتشابكة المعقدة ، سوف يكون عصرنا متواضعا بالنسبة لما يمكن أن يكون عليه حال الأجيال القادمة . . فصانعو الحياة في عصرنا الحديث يضعون البذرة لبحوث أعمق أثرا ، وأوسع مجالا ، وأكثر إثارة من كل ما عرفناه في عصرنا الحاضر كما أن العلماء - صانعي الحياة - يتنبأون بتغيرات جوهرية سوف تحدث في حياة الانسان مستقبلا ، بحيث لا تستطيع عقولنا الحالية أن تبلمها أو تهضمها ، ولا بد أن تنهى العقول شيئا فشيئا لتناسب أنماط التفكير في أجيال المستقبل ، وهذا ما سوف يتضح لنا معناه الكامن من خلال هذه الدراسة .

نعود لنقول : ان جذور الماضي لا زالت ممتدة

في حاضرنا . . فلا زال الشرع والمجدف والمحراث والعجلة والفأس والقوس والسهم والطنبور . . . الخ سارية في المجتمعات التي لم تتطور بتطور العصر ، ومع أن هذه الادوات تبدو لنا بدائية ومتخلفة ، وأنها لم تنشأ نتيجة لبحوث أو نظريات أو معادلات كالتى نراها في علومنا الحديثة ، الا أنها كانت من نتاج تفكير

التطور العلمى والتكنولوجى ما دامت الحياة على هذه الأرض قائمة .

كل هذه الأمور الميسرة امام صانعى الحياة فى الايام الحاضرة ، لم تكن كذلك فى العصور الماضية ، ومن أجل هذا جاءت « الثمرات » التى قدموها للناس متواضعة جدا .

• • •

اديسون .. بين عهدين :

ان الاثر البارز الذى تركه توماس آلفا اديسون فى حياة معظم الناس فى مشارق الأرض ومغاربها ، يتمثل لنا - أول ما يتمثل - فى المصباح الكهربى الذى يرس الحياة ، واحال ظلمة الليل الى أضواء تنير للانسان طريقه كلما يمشى وجهه الى كل مرفق من مرافق الحياة ، ولهذا طبقت شهرة الرجل الافاق .. كيف لا ، وها هو اثره يتضح أمامنا كلما ضفطنا على زر ، لنضىء مصباحا ؟ !

وليس ادل على عظمة هذا الاثر الذى ترك به اديسون بصماته على الحياة ، انه فى مساء اليوم الذى وورى فيه جسده التراب ، وبعد ان غابت الشمس فى يوم ٢١ اكتوبر عام ١٩٣١ ، انطفت أضواء بلايين المصابيح التى تنتشر فى كثير من الولايات المتحدة الأمريكية لمدة دقيقة رمزا للحداد ، وتقديرا للرجل على ما قدمت يداه ، كما توقفت السيارات والقطارات ، وحل الظلام فى المنازل والشوارع ، حتى شعلة تمثال الحرية قد اطفئت بدورها لمدة دقيقة .. وبعدها بدأت الأضواء تسطع ، والحياة تسير !

لكن المصباح الكهربى لم يكن هو الاثر الوحيد الذى تركه اديسون فى حياة الناس ، بل يقال ان اختراعاته وانجازاته التى سجلها باسمه كانت تانى بواقع اختراعين فى كل شهر فى

المتوسط فى شبابه ، وهو - بعد ذلك - لا يدعى انه كان عبقرى ، بل كان يقول « ان العبقرية ١ ٪ الهاما ، و ٩٩ ٪ جهدا وعرقا »

على ان اديسون رغم كل انجازاته التكنولوجية لم يكن عالما بمعنى الكلمة ، رغم انه بز كثيرا من العلماء ، فلم يكمل تعليمه فى المدارس ، بل هجرها ليبيع الصحف والشطائر والحلوى فى القطارات ، ويكسب قوته : ليعلم نفسه بنفسه ، وكان مثالا للمثابرة والكفاح ، وصامدا لكل ما لاقاه من محن ومعاناة ، وتواقا للمعرفة التكنولوجية السائدة فى عصره .. ولقد شغف بحب الكيمياء وهو فى العاشرة ، وعندما بلغ الثانية عشرة من عمره احترقت عربة العفش المحققة بقطار الركاب ، والتى كان اديسون قد اتخذ ركنا منها ليضع فيها متاعه وأدواته الكيميائية التى يجرى بها تجاربه ، ولما عرف المسئولون ان الحريق قد شرب بسبب مواد الكيمياء ، قذفوا له ما تبقى من متاعه وأدواته ، وطرده من القطار فى المحطة التالية ، وعلى اذنه اثر لكمة واضحة تلقاها من حارس القطار ، فتسببت فى اصابته بالصمم الذى عانى منه طوال حياته .

وحدثت الصدفة السعيدة فى حياته ، اذ رآه ناظر المحطة الذى أنقذ اديسون له ابنا صغيرا من قبل بعد ان كاد يذهب تحت عجلات القطار ، وأراد أن يرد له الجميل ، فالحقه بمكتب التلغراف الكائن فى المحطة ، وبدأ الصبى يتعلم بسرعة ، وعرف سر المهنة ، ولم بتفاصيل ميكانيكية التلغراف ، وأصبح خبيرا فيها ، ولم تسعف هذه المهنة المتواضعة طموحه ، فتجول فى طول البلاد وعرضها كخبير يعرض خدماته على مكاتب التلغراف فى المدن المختلفة ، وحدث أن فقد وظيفته فى أحد المكاتب بعد أن وجدوه نائما أثناء تأدية عمله الليلية ، فتعطل الارسال التلغرافى بسببه ، وعندئذ بدأت أولى عبقرياته تظهر فى اختراع يتغلب به على هذه المشكلة ، فكان أن صمم جهازا زمينيا أوصله

وبهذا المبلغ الكبير بدأ نجم اديسون يلمع ، وفتح لنفسه معملا وورشة ليواصل فيهما اختراعاته وتجاربه ، وليطور في الأجهزة التي تحتاج الى تطوير ، وبدأت سلسلة من الاختراعات التي تقود الى اختراعات أخرى ، أو تنبع منها .. من ذلك مثلا انه بعد أن فحص آلة التليفون وعرف كيف أن الصوت يؤدي الى اهتزازة في « طبله » التليفون ، لتتحول هذه الاهتزازات الى نبضات كهربية، تتحول على الجانب الآخر الى موجات صوتية، بعد أن عرف ذلك ، جاءته في الحال فكرة أخرى ، وفي دقائق معدودة رسم على الورق نموذجا لجهاز بدائي يمكن أن تسجل عليه الاهتزازات ، فاذا أعيد تشغيلها عادت الى أصوات مسموعة ، وبعد يومين اثنين ظهرت نواة الحاكي أو الفونوغراف الى الوجود على هيئة اسطوانة من الشمع عليها ابرة تسجل فيها الاهتزازات ، وببطء ادار اديسون الاسطوانة ، وانطلق صوته « ماري عندها حمل صغير » ، ثم أعاد تشغيلها ، فظهرت نفس العبارة ، وكانت هذه أول جملة مسجلة في التاريخ .

وطبيعى أننا لن نسترسل هنا في الاسهاب في حياة اديسون واختراعاته الكثيرة ، بل اننا قدمنا هذه النبذة القصيرة عن حياة الرجل الذي طور حياة الناس، وقدم لهم نواة الآلة الناسخة للرسائل ، ونواة آلة لتصوير الأشياء المتحركة وآلة لعرض الصور، واخترع الريشة الكهربائية الكاتبة ، وآلة كهربية لتسجيل الصوت ، والميكروفون ، والعازل المغناطيسى للمعادن ، وساهم في تقديم طريقة جديدة لصناعة الأسمنت (كان يهوى الكيمياء من صغره كما ذكرنا) ، وادخل كثيرا من التعديلات على تصميم الدينامو والموتور والبطارية السائلة والتليفون ، وشبكات التلغراف التي ادخل فيها عشرات التحويرات بغية تطويرها وصقلها لتصبح أكثر كفاءة ، ومن هذه التحويرات مثلا أنه اخترع شبكة اتصال تلغرافي بين القطارات المتحركة ، وادخل تعديلا لزيادة

بالتلغراف ليستقبل الاشارات ويعاودارسالها أوتوماتيكيا وبانتظام كل نصف ساعة ، بينما هو ينعم بنوم هادىء ! .

وهبطت عليه الثروة بعد أن حط به الترحال في نيويورك ، وفي جيبه دولار واحد ، وفي رأسه أفكار كبيرة ، وآمال عريضة ، وبينما هو يتجول في إدارة إحدى الشركات الكبيرة ، سمع ضجيجا في الشارع وفي المكاتب ، فلقد توقف الارسال التلغرافي في المحلات التجارية التي كانت تستخدم هذه الوسيلة لطلب البضائع والمهمات من تلك الشركة الكبيرة التي أقامت لنفسها مكتبا تلغرافيا كاملا للارسال والاستقبال بينها وبين العملاء ، وعندما تعطلت آلية الارسال المركزى فيها ، أرسلت كل شركة صيبا لمعرفة سبب الخلل ، فكان أن تجمع أكثر من مائتى صبي في المنطقة ، وكل يتساءل عن سر العطل الذى حدث ، مما أوقع الرئيس المسئول عن تشغيل التلغراف المركزى في حرج وارباك شديدتين ، فهو بدوره لا يعرف سر الخلل ، ولا السبيل الى اصلاحه .

وهنا تقدم اديسون ، وانتهر هذه الفرصة الذهبية ، ليرضى طموحه ، ويظهر عبقريته ، وأخبر القوم أنه يستطيع أن يعيد الأمور الى مجاريها في دقائق معدودة ، وبر بوعده سريعا، فبعد أن فحص الآلات ، توصل الى سر الخلل، وأعاد زمبركا كان قد سقط بين عجلتين ذات تروس الى موضعه الصحيح ، وفي الحال بدأ الارسال والاستقبال يعود الى سابق وضعه، ولم يتركوا الشاب الذى لم يتجاوز وقتها من العمر عشرين عاما، بل عينوه مشرفا على العمل وبراتب لم يكن يحلم به على الإطلاق (٣٠٠ دولار شهريا في ذلك الوقت) ، وساعده هذا المال على صقل أفكاره ، والقيام بتجاربه ، وازهار عبقريته ، فكان أن اخترع التلغراف الكاتب ، فاشترته منه الشركة التي كان يعمل فيها بمبلغ أربعين ألف دولار ، ولم يكن هو يطمح في أكثر من خمسة آلاف دولار .

(الموتور) أو المسجل (الريكورد) أو الهاتف أو الترانزستور أو المصباح الكهربى أو الحاسب الالىكترونى الذى نحمله فى جيوبنا (بعد أن أصبح ميسرا للجميع) ... الى آخر هذه الأجهزة الكهربائية أو الالىكترونية التى لا يخلو منها أى بيت عصرى ، اذا ذكرنا هذا أو غيره ، فلا بد أن نعيد الفضل فيه الى ذويه ونذكر أن من وراء هذه الانجازات علماء رياضيات وفيزياء وكيمياء واليكترونيات وميكانيكا وديناميكا ... الخ ، وأن منهم من كان يقدم الفكرة أو يستلهمها (العلماء النظريون Theoretical Scientists) ، ومنهم من كان يجسدها ويطبقها (العلماء التطبيقيون Applied Scientists) .. كما أن الفكرة كانت تقود الى فكرة أحسن وأكثر من سابقتها ، الى أن أوصلتنا الى هذا الازدهار العلمى الذى نعيش فيه الآن ، أو ستعيش فيه الاجيال المقبلة .

واذا كنا نسمع عن أديسون (أو غيره) ونعرف عنه الكثير أو القليل ، فربما لأن عبقريته وظروفه وزمنه قد أعطاه ما يستحقه لكن هناك أيضا من صنع الحياة ، ومع ذلك فقد تخلت عنه الحياة ، ربما لأن اختراعه كان سابقا لزمانه ، أو لأن الناس لم تكن لتدري ما يمكن أن يعطيه اكتشافه للبشرية من امجاد ، فواحد مثل توماس دافنبورت لا يكاد أحد يسمع عنه شيئا رغم أنه أول من صنع المحرك الكهربى (الموتور) عام ١٨٣٤ ، ولم يعرف الناس فى زمانه قيمة هذا الاختراع العظيم ، ربما لأن دافنبورت كان حدادا فقيرا ، وطبيعى أنه لم يكن ليعرف شيئا عن مبادئ الكهرباء ولا الملفات الكهربائية ، ولا أصول الميكانيكا ، ولا أسس الرياضة ولا شيء مما يتمتع به أساتذة الجامعات ، ومعاهد البحوث ، كل ما رآه فى شبابه هى قطعة من الحديد على هيئة حلوة الفرس ، وملفوفة بسلك يسرى فيه تيار كهربى من بطارية ، فاذا اقتربت الحلوة من قطعة حديد ، استطاعت أن ترفعها من الأرض ،

كفاءة الاتصالات التليفونية البعيدة ، وتوصل الى استنباط عملية الارسال التلغرافى الرباعى ثم السداسى ، أى التى يمكن بها ارسال أربعة أو ستة رسائل مختلفة فى الوقت نفسه آليا ، وظل الرجل يعمل ويعمل ، وحتى وهو فى الثمانين من عمره بدأ يشغل على امكان تحويل مشتقات بعض النباتات الى مطاط ، لكن المنية وافته دون تحقيق ذلك ، ومات عن ٨٤ عاما ، وترك وراءه ١٠٣٣ براءة اختراع حققها للبشرية فى عمره الخصيب .

اديسون .. خيط فى نسيج : والواقع أن اديسون ليس الا واحدا من مئات سيطروا بأفكارهم على عصرهم ، أو كأنما هم جميعا بمثابة خلية النحل التى تعمل فى صمت لتنتج عسلا للذلة للكلين ، نغنى أنهم ينتجون أفكارا تؤثر فى البشرية ، وتصنع حياتها ، وتمدها بشمرات علمية كثيرة للذلة للعقول دون البطون !

فاذا ذكرنا اديسون ، فلا بد أن يطرا على البال أيضا صانعو الحياة العلمية والتكنولوجية من أمثال فولتا وفرانكلين وأورستد وواط وامبير واوم وفاراداي ومورس وماكسويل وجراهام بل وهيرتز وماركونى وهيوز ... الخ ... الخ ، فلقد وضع كل واحد من هؤلاء لبنة أو أكثر فى صرح العلم الذى بدأ فى عصرهم متواضعا ، ثم تطور بعد ذلك على أيدي آلاف العلماء والمهندسين والتكنولوجيين الذين أوصلوا عالمهم الى هذه الدرجة من التقدم الحضارى الجبار الذى نعيش فيه أيامنا الحاضرة ، ونحصل من عصارة أفكارهم على كثير من مقومات الحياة التى تدخل كل بيت وإدارة ومصنع ومعمل ، حتى غزت فى النهاية الفضاء ، وتحوّلت فى أعماق البحار ، وغاصت فى باطن الأرض لتكشف أسرارها وثرواتها وطبقاتها ... الخ .

فاذا ذكرنا الراديو أو التليفزيون أو المولد الكهربى (الدينامو) أو المحرك الكهربى

(ترجمة د . سيد رمضان هدارة) توضح لنا كيف ان بعض الاختراعات الهامة في حياة البشرية قد قوبلت بالتهكم والسخرية . يقول مانسستر في الثالث عشر من شهر ديسمبر سنة ١٩١٣ ، وفي احدي المحاكم الاتحادية بنيويورك تهكم ممثل الاتهام على مخترع شاب هزيل رث الثياب ، وهو يواجهه بتهمة النصب والاحتيال التي اُقتيد من اجلها الى المحكمة مع فئة من زملائه .

عرض ممثل الاتهام على المحكمة انتفاخا زجاجيا صغيرا خفيف الوزن ، وتبرز من سطحه بعض الأسلاك ، وهو يحمله على يده برفق ، ويلهجة يشوبها الاحتقار والتسفيه شرح للمحكمة كيف أن المتهم دى فورست قد وقع بامضائه قرارات غريبة متعمدة التضليل مضمونها انه بواسطة هذا الجهاز سوف ينقل الصوت الانساني يوما عبر المحيط الاطلسي .

وبفضل هذه الادعاءات المضحكة ، اقنع بعض المستثمرين السذج بدفع اسهم مالية تتراوح قيمتها ما بين عشرة الى عشرين دولارا في شركة فورست ، وحث ممثل الاتهام المحكمة أن توقع باسم شعب الولايات المتحدة على هذا الرجل وشركائه العقاب الشديد الذي يستحقونه عن جدارة حسب قانون عقوبات آتلاتنا .

واقْتيد اثنان من زملاء فورست الى السجن، أما هو فقد أطلق القاضى سراحه، بعدمحاضرة قاسية نصحه فيها بأن يتخلى عن التظاهر بكونه مخترعا ، ويحاول العثور على وظيفة عادية يتعيش بها .

لم يكن هذا الانتفاخ الزجاجي « العديم القيمة » الذي أوْشك أن يزعج بفورست الى السجن الا أنبوبة «(اللاوديون)» التي قيمت منذ ذلك الحين بأنها أعظم اختراع في القرن العشرين ، وأحد الأجهزة القليلة المبتكرة التي انتجها عقل الانسان ، اذ كانت هذه الأنبوبة

ولقد كانت هذه الفكرة - التي اتخذ منها الناس أداة لهو وتسلية واثارة للفكر والعقل - من أعمال البروفيسور جوزيف هنري من ألباني بالولايات المتحدة الأمريكية ، لكن ذهن دافنبورت وعبقريته قد تفتحت على ما هو أعمق من ذلك بكثير ، اذ لمعت في رأسه فكرة ترويض هذه القوة الخفية التي لم يكن ليدرك مغزاها ، وعندئذ تساءل : ألا يمكن ترويض هذا الشيء الخفى ليصبح أكثر نفعاً للبشرية ؟

وعول على أن يشتري هذه اللعبة المثيرة ، ودفع فيها خمسين دولارا ، وكان هذا المبلغ هو كل ما كان في جيبه ، وعاد الى بلده براندون بولاية فيرمونت ، وظل يعالج الفكرة لسنوات عدة ، حتى توصل في النهاية الى صنع نواة للمحرك الكهربى ، واستطاع أن يدفع به نموذج قطار صغير من ذلك النوع الذى يلعب به الأطفال ، ودأبته الآمال بأن هذه القوة تستطيع أن تدفع السفن ، وتدير المطابع ، وتحرك العربات ، لكنه لم يكن ليمتلك شيئا ليطور اختراعه ، ومات دونه عن تسع وأربعين عاما فقيرا معدما ، وبعد ذلك بعشرات السنوات، ظهر المحرك الكهربى في كل المجالات .

ولقد تنبأ العالم الانجليزى الشهير ميكائيل فارادى قبل ذلك بأنه قد يأتى اليوم الذى يمكن أن يخترع فيه الانسان المحرك الكهربى ، ولم يكن دافنبورت يعرف شيئا عن فارادى ، ولا سمع باكتشافاته فى الكهربائية والمغناطيسية ومع ذلك ، فقد نفذ الرجل الفكرة بعبقرية لم تأت لاحد فى زمانه .

وقصص هؤلاء المخترعين ذوى الطموح والتحديات لكل الصعاب التى قابلتهم فى زمانهم كثيرة ومثيرة ، خاصة وأن زمانهم كان أحيانا ما يقاوم التغيير مقاومة جبارة ، ومع ذلك فلقد كانت عزيمتهم أقوى من كل التحديات .

والقصة التالية التى رواها لنا هارلاند مانسستر فى كتابه «(حملة مشاعل التكنولوجيا)»

الاتصالات بين المحطات الأرضية والأقمار الصناعية ، فمن طريقها نستطيع أن نتحدث من أية بقعة في الأرض إلى أية بقعة أخرى نائية ، وكأننا هذا الكوكب بين أيدينا ، وتحت أقدامنا .

كذلك لم يدر بخلد اديسون أن فتيلة مصباحه الكهربائي المتواضع سوف تتمخض عن اكتشاف الصمامات الكهربائية أو الاليكترونية التي بدأت أيضا بداية متواضعة عن طريق العالم الانجليزى ج . ا . فليمنج ، والأمريكي دى فورست ، والتي اعطتنا فيما بعد الراديو والتليفزيون والرادار والحاسب الاليكترونى وكل التصميمات الاليكترونية المعقدة التي نشهدها في البواخر والطائرات والصواريخ والأقمار الصناعية .. الخ .

وعندما كان العالم الفيزيائي ويلارد جيبز يقوم بوضع أسس معادلات الديناميكا الحرارية في القرن التاسع عشر ، لم يكن يدري أن نظرياته ومعادلاته سوف تتمخض عن تقدم تكنولوجي ضخم في التعدين والمتفجرات والطيران والتبريد وما شابه ذلك .. فالذي يملك ثلاجة في بيته لا يدرك مثلا أن الفصل في ظهورها كان ثمرة من ثمار معادلات ونظريات وضعها جيبز في القرن الماضي ، ولم يعرف أحد أهميتها إلا بعد مرور عشرات السنوات ، تماما كما وضع البرت اينشتاين نظرية تحليل رياضي عام ١٩٠٥ ، ولم يقرأ ببال أحد وقتها ، ولا اينشتاين نفسه ، ما تنطوي عليه هذه النظرية من تطبيقات جبارة غيرت مجرى حياة البشرية بعد مرور حوالى أربعين عاما ، وعلى أساسها تحررت ينابيع ضخمة من الطاقة ، ظهرت أول مظاهرات في قنبلتين ذريتين اسقطتا على هيروشيما وناجازاكي في نهاية الحرب العالمية الثانية ، فوضعت حدا لصوصد شعب اليابان الذي قاوم ببسالة الاسلحة التقليدية ، ومن يومها طوع العلماء الطاقة

المنتفخة أساس الصناعة الاليكترونية بأسرها وأدت إلى وجود مكبر الصوت ، والمكالمات التليفونية عبر المحيطات ، ونقل صور الأخبار بالاسلاك والراديو ، كما أوجدت السينما الناطقة والرادار واجهزة اليكترونية عديدة .. لقد كانت الانبوبة بمثابة مصباح علاء الدين الذي منح الاليكترون الصغير قوة جنى عملاق .

وهكذا عومل هؤلاء العباقرة معاملة المجانين ورغم ذلك ، فهم لم يأتوا بانجازاتهم من فراغ بل طوروا فكرة أو افكارا راودت العقول قبل ذلك ، أو هم كما يقول عنهم دكتور فانفاربوش مدير مكتب البحوث العلمية والتطورات « لم يكن هناك مخترع فردى على الإطلاق ، فواء كل اختراع عظيم يوجد رجال أسهموا بمجهودات أساسية ، ولم ينالوا عنها الا القليل من التقدير العام .. وكان هناك مخترعون يتضورون جوعا ، ولقد رأيت رجالا كثيرين حطموا حياتهم في الاختراع في حين انه كان من الممكن أن يحرزوا نجاحا مرموقا ، لو أنهم وضعوا خطة أحسن قليلا من الاسلوب الذي اتبعوه . ان العمل التعاوني يأتي بنتائج أسرع ، واننا لنجد ان الاختراعات كبرىها وصغيرها تتم اليوم باستمرار في المعامل العلمية الكبيرة » .

ان صانعي حياتنا الذين ودعوا الحياة بأجسامهم من زمن طال أو قصر ، لم يودعوها بفكرهم الذي نبت كبادرة صغيرة ، ثم استوى على عوده برعاية أجيال متتابعة من العلماء المتطورين .. فالتليفون أو الهاتف مثلا قد نشأ نشأة جد متواضعة ، ولم يدر بخلد جراهام بل ان اختراعه هذا سوف يتطور إلى الدرجة التي يصبح فيها الاتصال التليفوني قائما بين الأرض والفضاء عن طريق الأقمار الصناعية المعقدة التي تربط كوكبنا بشبكة من الاتصالات اللاسلكية ، وكأننا هي بمثابة الشبكة العصبية في أجسامنا ، فكما تنتقل النبضات العصبية بين الخلايا والأنسجة والأعضاء لتجعل الاحساس قائما ، كذلك تكون

وصهروا المعادن، وراقب الحكماء أو الفلاسفة حركة الكواكب والنجوم ، فعرفوا عدداً من الحساب ، وتوصل أقليدس الى بعض المبادئ الهندسية ، واستخدم هيرو السكندري البخار في دفع كرة لتدور ... الخ ... الخ ، لكن ذلك أو غيره لم يؤثر كثيراً في حياة الناس ، فصانعو هذه الأفكار البسيطة أو من أتى بعدهم ، لم يطوروها ليصبحوا من صانعي الحياة الذين تقصدهم في هذه الدراسة إذ أن هؤلاء الذين غيروا أنماط تفكيرنا وحياتنا عندما لجأوا الى التأمل الواعي في الطبيعة ، ودراسة ظواهرها وأسرارها ، وتجميع الحقائق ، وربطها في إطار من المعادلات والنظريات والقوانين ، ثم تطوير كل هذا وصقله باستمرار ، وتضييق الفجوة الواسعة بين النظريات أو الأفكار ، وبين التطبيق العملي أو التكنولوجي الذي تمخض عن اختراعات ضخمة نستفيد منها في كل شاردة وواردة .

فالأشياء الكثيرة جدا التي أدخلها صانعو الحياة في حياتنا ترجع أصولها الحقيقية الى قوانين الميكانيكا والحركة والجاذبية التي انبثقت في القرن السابع عشر على أيدي علماء قلائل من أشهرهم إسحق نيوتن العظيم ، وترجع الى صياغة قوانين الديناميكا الحرارية التي خرجت الى الوجود فيما بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وأدت الى خروج الآلة لتحل محل عضلات الانسان والدواب (وهو ما يعرف بعصر البخار) وترجع الى اكتشاف الكهرباء في القرن التاسع عشر (عصر الكهرباء) ، والى معرفة أسرار الذرات والموجات الكهرومغناطيسية والجزيئات في أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين (عصر الذرة) .. ثم يقودنا كل هذا الى دخول عصر الطاقة النووية والصواريخ والأقمار الصناعية والحاسبات الإلكترونية وغير ذلك من انجازات كثيرة .

النوية لاستخدامها في الأغراض السلمية ، وسوف تتطور استخدامات هذه الطاقة تطورا هائلا عندما تضن ينابيع الطاقة التقليدية التي يحصل عليها الانسان من البترول والفحم والغازات الطبيعية .

• • •

تقارب له مغزاه على أن عصرنا هذا يختلف عن العصور القديمة التي مر بها الانسان في أمر جوهري ، إذ ظهر في كل العصور ما يمكن أن نطلق عليهم صانعي الأفكار أو الفلاسفات أو النظريات أو العقائد ، إذ كانت نظرتهم الى أمور الكون والحياة تتمخض عن أفكار لم تجد التطبيق الأمثل الذي يؤثر تأثيرا مباشرا على حياة الناس .. فلطالما سمعنا كثيرا عن مفكرين أو فلاسفة الماوا بعلوم عصرهم ، وأنهم كتبوا فيها مجلدات من فوق مجلدات ، لكن ذلك لم يطور حياة البشرية ، بحيث يجعلها أيسر منالاً ، وأحسن حالا ، فلقد ظلت الدواب على البر ، والأشربة في البحر هي السبيل الوحيد للانتقال بين البلاد لعهود طويلة ، واستمر الانسان يعتمد على عضلاته أكثر من اعتماده على فكره لقرون كثيرة ، وبقيت المجتمعات شبه معزولة ، بحيث لا تكاد تعرف ما يجري في عالمها من أحداث الا بعد أيام أو شهور أو ربما سنوات ، أو قد لا تعرفها على الإطلاق (كأمريكا مثلا قبل أن يستعمرها الأوروبيون) : كما ظل الانسان يعتمد على النار كمصدر وحيد للطاقة .. الى آخر أنماط هذه الحياة البسيطة التي لا تقارن بحياتنا الحالية .

صحيح أن الانسان قد بنى القلاع والحصون وعرف شيئا عن محاور الارتكاز فاستخدم العتلة والطنبور ، وأدرك معنى تخزين المياه ، فأقام السدود ، وتحدث ديمقريطس عن الذرة ، وابن الهيثم عن البصريات ، وأرشميدس عن قانون الطفو ، والزهاوي عن الطب والجراحة ، وبنى الفراعنة الأهرامات ، وحنطوا الجثث ،

تحلق ، أو حتى قلب ينبض ، أو كلية تتوقف ،
أو مخ يبعث بالموجات (فتقاس مثلا برسام
المخ الكهربى) ... الخ ... الخ .

• • •

المصّب النهائي فى الإنسان لكن مما لا شك
فيه أن هناك تقاربا آخر مثيرا بين صانعى
الحياة من العلماء ذوى التخصصات المختلفة
ليسيطروا على الإنسان نفسه ، أو بمعنى
أدق على بيولوجية الإنسان بداية من ذراته
وجزيئاته ، الى خلاياه وأنسجته وأعضائه .

ان جسم الإنسان لم يعد - فى وقتنا
الحاضر - هدفا للأطباء والجراحين وعلماء
النفس وصانعى الأدوية والعقاقير ، بل دخل
معهم هذا الميدان الصعب علماء الميكانيكا
والكهرباء والايكترونيات والكيمياء والفيزياء
والرياضيات والمواد ... الخ ، أى كأنما
اجسامنا على حد قول أحد العلماء « قد
صارت أقرب الى الآلات ، وأصبح الجراحون
أقرب الى الميكانيكيين » !

والغزى هنا لا يخفى على لبيب ، فتقدم
العلوم فى كل المجالات سوف ينعكس انعكاسا
مباشرا أو غير مباشر على التحكم فى جسم
الإنسان ذاته من خلال استخدام وسائل
التكنولوجيا الحديثة التى نراها فى ترانزستور
وراديو وتليفزيون وصاروخ وقمر صناعى
وحاسب اليكترونى وأجهزة اليكترونية معقدة
تشتغل بالنبضات الاليكترونية ، أو الموجات
الكهرومغناطيسية .

ولكى نوضح أكثر نقول . ان من حسنات
عصر الفضاء مثلا أنه وحد بين العلماء ، وجمع
شملهم من أجل التوصل الى أهداف محددة
يثاب فيها الإنسان دون أن يدري ، أو يدري ،
فتسجيل نبضات قلب رائد الفضاء ، وهو
يحلق بعيدا عن الأرض فى المدار ، أو وهو
يمشى على سطح القمر ، أو الاطلاع على معدل

والواقع أن تقارب الفكرة أو النظرية مع
التطبيق التكنولوجى أو الاختراع كان له الأثر
الأكبر فى نهضة البشرية وانطلاقها نحو آفاق
أوسع ، وبسرعة كبيرة ، وبحيث تجعل عقولنا
« تلهث » دون اللحاق بهذا التطور الخطير فى
المعرفة أو التطبيق ، ولا يمكن والحال كذلك
أن يلم الإنسان بكل ما هو جديد فى تخصصه ،
لأن البحوث فى هذا التخصص أو ذلك قد
تنطلق كطوفان دافق .. ففى كل عام تظهر
ملايين البحوث والاختراعات فى كل المجالات ،
ومن وراء هذا سيل جارف من الدوريات
العلمية (الأسبوعية أو الشهرية أو الربع
سنوية) التى تيسر الاتصال بين عقول صانعى
الحياة ، فتتولد عندهم أفكار جديدة ، لتتحول
الى تطبيقات جديدة .

فالأفكار المتشعبة والكثيرة التى نبعث من
معرفتنا النسبية بأسرار المادة والطاقة والقوى
والموجات والجسيمات وما شابه ذلك ، هى
التي وجهت صانعى الحياة أو المخترعين الى
الابداع فى مجالات الصناعة والزراعة والكيمياء
والوراثة والأجهزة الحساسة التى دخلت
اجسامنا ، أو أصبحت جزءا لا يتجزأ منها .
بمعنى أنها تكشف الداء ، وتحدد الدواء ،
وتقوم بعمل العضو الطبيعى اذا توقف هذا
العضو عن العمل لاي سبب من الاسباب .

ونحن لا نستطيع هنا أن نتعرض لما قدمه
صانعو الحياة من أجل الحياة ، لأن ذلك
يستلزم مجلدات من فوق مجلدات .. فعلوم
الايكترونيات مثلا واسعة شاسعة متشعبة ،
ولها فى عصرنا الحالي جيش متكامل من العلماء
والمهندسين والتكنولوجيين الذين يقفون
وراء تطويرها باستمرار ، وبحيث يتسلم
ذلك مع حاسب يحسب ، أو قمر يدور ، أو
صاروخ ينطلق ، أو قذيفة تتوجه ، أو رادار
يكشف ، أو اتصالات تحدث ، أو أجهزة تحلل ،
أو مسجل يسجل ، أو آلة تكتب ، أو طائرة

جسم الانسان ، وتصلح ما قد فسد ، أو
تحل محل ما قد تلف .

ولكى يحدث ذلك ، كان لابد من دراسة
عميقة ومفصلة لجسم الانسان أو الحيوان
(الواقع أن التجارب تجرى أولاً على الحيوان ،
ثم تطبق في حالة نجاحها على الانسان) ،
ومعرفة دقيقة بالكيفية التي يشتغل بها
النسيج أو العضو ، ثم البحث عن البديل
إذا فسد هذا العضو أو ذلك ، ثم معرفة دقيقة
بالميكانيكية الحيوية التي تنبض بها القلوب
في الصدور ، أو ميكانيكية الألم ، أو ترشيح
السوائل من خلال الأغشية الخلوية للكلية ،
أو نقل الاشارات العصبية بين المخ وجميع
اجزاء الجسم ، وما هي امكانيات علماء الفيزياء
والإلكترونيات والصمامات والمواد في ذلك
الجال ، وهذا وغيره من شأنه أن يحدث ثورة
كبيرة في نظرتنا التقليدية الى أجسامنا ، ويفتح
عيوننا على عصر مقبل يحمل كل ما هو غريب
ومثير .

ولكى تتفصح امامنا صورة التقارب أو
التزاوج بين العلوم المختلفة في عصرنا الحالي ،
دعنا نختار صورة من صور النجاح التي حققها
صانعو الحياة ، فوهبوا الحياة لمن كانوا من
الموت قاب قوسين أو أدنى .

في عالمنا الآن يعيش عشرات الألوف من
البشر عن طريق جهاز اليكترونى صغير يعرف
باسم منظم ضربات القلب Pacemaker ..
فهو عبارة عن جهاز من صنع البشر ، ليحل
محل جهاز طبيعي قد فسد .. فكل عضلات
الجسم تنقبض عندما تتقبل نبضات محددة
من المخ أو من الجهاز العصبى ، لكن انقباض
عضلات القلب ، التي تسبب النبض ، لها
ميكانيكيتها الخاصة المعقدة ، فهي تتقبل
الأمر من مجموعة خاصة من الخلايا التي توجد
كمقدمة صغيرة وتعرف باسم منظم القلب
الطبيعى ، ومن هذه العقدة تنبثق شحنات

تنفسه ، أو قياس درجة حرارته ، أو ما شابه
ذلك من عمليات فسيولوجية ، كل هذا وغيره
يستلزم وجود علماء ومهندسين وتكنولوجيايين
على درجة عالية من الكفاءة والدكاء - فبجوار
الطبيب والفسيولوجى والجراح ، يوجد العالم
المتخصص فى الإرسال والاستقبال الموجى ،
وعالم الأليكترونيات ، وعالم التصميمات
الدقيقة ، وعالم الفيزياء والكيمياء والذرة
والاشعاع ... الخ ، وكلهم يشتغلون كفريق
واحد متفاهم ، بحيث إذا نبض قلب الانسان
على سطح القمر ، جاءت نبضاته كموجات
ليراها أهل الأرض على اجهزة خاصة ، وكأنما
هو معهم ، أو بين أيديهم !

مثل هذه الانجازات الفضائية الجبارة ،
قد افادت البشرية على الأرض في تيسيرات
طبية لها وزنها ، فمن خلال الاجهزة الدقيقة
الحساسة التي تترجم حالات رواد الفضاء
لعلماء الأرض ، يمكن أيضاً مراقبة حالات
المرضى فى مستشفى عصرى كبير من خلال
حجرة عمليات مركزية ، تتحكم فيها «عقول»
اليكترونية ، فتسجل نبضات القلوب ، أو
سرعة التنفس ، أو حالات ضغط الدم ، أو
درجات الحرارة ، أو حالاتهم الصحية بوجه
عام ، دون اللجوء الى هيئة طبية أو تمريضية
ترعى المرضى ، وتسهر بجوارهم ، اذ يكفى
جهاز انداز اليكترونى صغير ليشير الى الخطر
حيث كان ، فتذهب النجدة الطبية عليها تعيد
الأمر الى نصابها .

وطبيعى أن مثل هذا الانجاز يتطلب صانعى
حياة من نوع جديد .. وقد كان ، فظهرت
أجيال من العلماء يعرفون الآن باسم علماء
هندسة الحياة Bioengineers ، وهندسة
الوراثة Genetic Engineering
والفيزياء الحيوية Biophysics ،
والبيولوجيا الأليكترونية Bioelectronics
... الخ ، وهذا يعنى أن العلوم المختلفة قد
طوعت نفسها ، أو طوعها علماءها ، لتصب فى

أو نبضات كهربية تسبب انقباض العضلات القلبية وانبساطها بمعدل ٦٠ - ٨٠ مرة في الدقيقة ، كما أن هذه العقدة (أو المنظم) تتصل ببعض الألياف العصبية الممتدة من الجهاز العصبي ، فتتأثر بها ، وتجعل نبضات القلب تزيد تحت حالات الانفعال أو المجهودات التي يتعرض لها الجسم ، لكن قد يحدث أحيانا أن يفسد هذا المنظم الطبيعي لأي سبب من الأسباب ، وعندئذ ينخفض معدل النبض إلى ٣٠ أو ربما ٢٠ نبضة في الدقيقة (والنبض هنا شيء متوارث في عضلاته دون الاعتماد على المنظم) ، وهذا أمر لا تستقيم معه الحياة ، فيؤدي إلى العجز التام أو الوفاة .

والى هنا تتدخل التكنولوجيا الحديثة بأدواتها لتقف مع القلب (ومع الإنسان) في محنته ، وتحاول أن تثير عضلاته لتنبض عن طريق شحنات كهربية منظمة ومدروسة تأتيناها من بطارية . . والى هنا يبرز أماننا اثنان من صانعي الحياة الأوائل اللذان عاشا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . . هما جالفاني وفولتا الإيطاليان ، إذ كانا من رواد توليد الكهرباء الأوائل ، واستطاعا أن يبرهننا على أن العضلات في الضفادع (أو في غيرها) تنقبض إذا مسها تيار كهربي ضعيف من بطارية جد بدائية، لكن هذا الكشف المثير لم يجد التطبيق في القلوب إلا بعد حوالي مائتين من السنين .

وطبيعي أن منظم القلب الصناعي لا يعطي شحناته للقلب لينقبض وينبسط كيفما اتفق، بل لا بد من تحرير هذه الشحنات في فترات زمنية قصيرة ومحددة ، وبحيث تتوافق أو تتزامن مع التصميم الطبيعي الذي جاءت به الحياة . . ولقد مر منظم القلب الصناعي بأطوار وأطوار من الصقل والتحوير والاتقان، فبعد أن كان عبئا على المريض لكبر حجمه ، أصبح صغيرا للدرجة التي يمكن أن يوضع فيه في مكان مناسب داخل الجسم (تحت الضلوع) ، وبعد أن كان عمر بطارياته لا يزيد عن عامين (عن طريق بطاريات زئبقية) ،

توصل العلماء إلى اختراع بطاريات نووية تستمر عشر سنوات ، وبعد أن كانت الأسلاك أو الأقطاب الكهربية الرفيعة الموصلة بين المنظم الإلكتروني وعضلات القلب تبلى أو تنفط من مواقعها المزروعة فيها بعد عدة شهور من النبض الذي لا يتوقف (القلب ينبض حوالي ٤ مليون نبضة في العام الواحد) ، تغلب الجراحون على هذه المشكلة بأن أدخلوا القطب الكهربي الرفيع من خلال وريد في الرقبة حتى ينتهي بالقلب ، ويمس عضلة البطين الأيمن، ويمدها بالشحنات المطلوبة . . إلى آخر هذه التفاصيل التي تحتاج إلى صفحات وصفحات ، لكن فيما ذكرنا الكفاية ، ليتبين لنا أن الطبيب أو الجراح ليس هو الوحيد الذي يقف بجانب المريض ، بل دخل معه رجال التكنولوجيا بما وضعه العلم بين أيديهم من إمكانيات، فيغيرون تصميمها طبيعيا فسد، بتصميم من صنع أيديهم .

والواقع أن مئات الألوف ، أو ربما الملايين من صانعي الحياة (من أطباء وجراحين وصيادلة ومهندسي الإلكترونيات وعلماء مواد وفيزيائيين وكيميائيين . . . الخ) يعملون ليل نهار وهم يضعون نصب أعينهم أن الجسم البشري لا يخرج عن كونه « آلة » حية ، وأن بعض أجزاء هذه الآلة قد يعطب أو يتوقف ، وعندئذ يمكن إصلاح الأجزاء المعطوبة أو تغييرها إذا لزم الأمر - تماما كما يحدث في الآلة التقليدية ، مع الفرق طبعا بين عظمة تكوين الجسم البشري وروعة أدائه ، وبين ميكانيكية الآلة المتواضعة وبساطة عملها .

وتغيير أجزاء الجسم البشري المعطوبة
قد يتم عن طريقين : أولهما طريقة زراعة عضو سليم من إنسان يستغنى عنه ، إلى إنسان يحتاجه، ولقد حقق الأطباء والجراحون بعض النجاح في زراعة الكلى والقلوب والعيون والحناجر والأوردة والجلود والعظام . . . الخ، وكان من الممكن أن تحقق هذه العمليات نجاحا كبيرا ، وتنقذ حياة الملايين من البشر الذين

وكان أول من فكر في ذلك **ويلم كولف الهولندي** في عام ١٩٤٣ عندما كان الألمان يحتلون وطنه ، وهو أيضا صاحب أفضل على حياة المرضى في تقديم نواة أفكار لأجهزة صناعية أخرى تحل محل الأجزاء البشرية التالفة ، ولقد بدأت الكلية الصناعية بداية متواضعة ، ولا يمكن - والحال كذلك - مقارنتها بالكلية الصناعية المتطورة التي يشهدها عالمنا في الوقت الحاضر ، كما أن هذه الكلية لا تقارن بالكلية الطبيعية بحال من الأحوال . صحيح أنها - أى الصناعية - تؤدي عملها بشيء من الكفاءة ، إلا أن حجمها ووزنها وتعقيداتها تمنع من ملازمتها للمريض ، وحملها معه في غدوه ورواحه ، ومع ذلك فشيء خير من لا شيء .

وانتقل كولف إلى مركز كليفلاند الكلينيكي بالولايات المتحدة ، حيث طور الكلية الصناعية وأدخل عليها تعديلات هامة ، أهمها اختيار غشاء رقيق من نوع « السلفان » الذي يسمح بمرور السموم المتجمعة في الدم مع الماء ، ويحجز ما عداها من مكونات الدم ، كما حال دون تجلط الدم أثناء عملية التنقية الصناعية بإضافة مادة الهيبارين المعروفة .

والواقع أن الكلية الصناعية تنتشر الآن في جميع أنحاء العالم بعشرات الألوف ، أو ربما مئات الألوف ، ففي أمريكا مثلا تخدم الكلية الصناعية وحدها ما يقرب من ٢٥ ألف مريض يترددون عليها ثلاث مرات كل أسبوع ، وبتكلفة تصل إلى ٤٥٠ دولارا أسبوعيا للفرد الواحد ، أو ما يقرب من ٢٢ ألف دولار سنويا ، أو قد يشتري المريض الموسر كلية صناعية مصغرة تكون تحت تصرفه في بيته مقابل خمسة آلاف دولار، لكن الكلية الصناعية قد جعلت الإنسان لها عبدا ، ومن أجل هذا فكر الجراحون في زراعة كلية طبيعية سليمة محل الكلية الفاسدة .

ولقد بدأت التجارب على الحيوان ، ونجحت أول زراعة لها في الإنسان عام ١٩٥٤ في مستشفى

تتوقف فيهم أعضاء حيوية (مثل القلب أو الكلى أو الكبد ... الخ) ، لولا يقظة أجهزة المناعة التي تحارب كل عضو أو نسيج مزروع حتى تقضى عليه دون هوادة .

وثاني هذه الطرق أن نغير الأجزاء المعطوبة بأجزاء صناعية تحل محلها ، وتؤدي عملها ، ولقد ظهرت بشائر كثيرة في هذا المضمار . . . فالكلية الصناعية والرئة الصناعية والأذن الصناعية والصمامات الصناعية والمفاصل الصناعية ، ونواة القلب الصناعي الكامل . . . الخ ، تشير إلينا أننا لا زلنا في بداية عهد متواضع ، ولا شك أنه سيتطور مستقبلا إلى كل ما هو مثير وغريب ، وبحيث يعمل جسم الإنسان في المستقبل بأعضاء صناعية ، أو قطع غيار معدنية ، تقوم مقام لحمه وشحمه وعظامه ، وهنا يكون صانعو الحياة قد تغلبوا على مشاكل الحياة التي يتعرض لها الناس في أجسامهم ، وقد تطيح بأعمارهم ، ما لم يسارعوا إلى قطع الغيار التي تناسب حياتهم ، وتصلح عطبتهم .

صانع الكلية الصناعية : عشرات الألوف من المرضى الذين فسدت فيهم الكلى ، وتجمعت السموم في دمائهم ، كان من المحتم أن يموتوا لولا نجدة تأتيهم من كلية صناعية ، فتخلصهم من شبح الموت الذي ينتشر سموما في أنسجتهم .

فالكلية الطبيعية ليست إلا مرفقا حيويا من مرافق الجسم الأساسية التي تخلص الدم من نفاياته الضارة ، أى كأنما هي « غسالة » تغسل الدم وتنظفه من أدرانه ، أو هي أشبه بمرشح حتى على درجة عالية من الكفاءة ، ولكي يقلد صانعو الحياة عمل هذا المرشح ، كان عليهم أن يدرسوا تفاصيل تكوين الكلية الطبيعية ، وطبيعة أغشيتها المرشحة ، وكيميائية عملية الترشيح وكفاءتها . . . الخ ، ومن حصيلة المعلومات الدقيقة يمكن التوصل إلى عمل جهاز أو آلة تقلد بها ما يحدث في الأجسام الحية .

« بيتر بنت بريجهام » ببوسطن الامريكية ، وكان الجراح جوزيف موراي ومساعدوه اصحاب السبق في هذا المضمار ، اذ نقلوا كلية توأم الى أخيه التوأم المتماثل ، وعاش التوأمين سنين طويلة .

لكن العقبة الكؤود الآن تتركز في جهاز المناعة الطبيعي الذي يحارب كل عضو مزروع ، ومع ذلك فقد وهب جيش من علماء البيولوجيا أنفسهم للتغلب على هذه المشكلة ، واستطاعوا ان يضعوها تحت سيطرتهم ولو جزئيا ، فوهبوا الحياة لعشرات الالوف من البشر ، وليس ادل على ذلك من أن أكثر من عشرين الفا يعيشون الآن بكلاوى غيرهم ، ولولا ذلك لكانوا في عداد الاموات لا محالة .

ثم يجيء الجراح الشهير كريستيان برنارد ليبدأ زراعة قلوب طبيعية سليمة محل قلوب لا أمل فيها ، ونجحت الزراعة ، لكن من بين كل عشرة قلوب مزروعة ، كان النجاح حليف قلب واحد لا يستمر في النبض لأكثر من عام واحد ، ومن هنا لم يتحمس أحد من الجراحين للاستمرار في ذلك بسبب رفض الجسم للقلب المزروع ، لكن جراحا واحدا يدعى نورمان شامواي من المركز الطبى بجامعة ستانفورد بدأ في تطوير هذه الزراعة ، واستمر في عمله بزراعة قلب سليم محل قلب مريض بمعدل مرة في كل شهر تقريبا ، وأدخل على تكتيكه تطويرات كثيرة ، بحيث حالف النجاح ثلث هذه الزراعات ، وفي عالمنا الآن حوالى ٣٠٠ فقط يعيشون بقلوب طبيعية مزروعة ، وهذا مادعا صانعى الحياة الى اللجوء لتطوير وصناعة قلوب صناعية .

وفي عالمنا الآن مئات المعاهد ومراكز البحوث التى وهبت نفسها لدراسة المشاكل التى تتعرض لها أجسام البشر نتيجة لتوقف عضو حيوى من الأعضاء التى لا غنى عنها لحياة الانسان ، والى واحد من هذه المراكز يصحبنا فانس باكارد فى كتابه « الذين يشكلون حياة

الناس » ليقدم لنا صورا مثيرة عما يجرى بعيدا عن أعين البشر ، لكنه فى النهاية يصب فيهم ، ويتجسد امامهم على هيئة انجازات طبية وتكنولوجية رائعة .

فى معهد كليفلاند الاكلىنيكى بالولايات المتحدة ، توجد هيئة ضخمة من صانعى الحياة الذين يمثلون التخصصات الطبية بفروعها المختلفة ، زيادة على علماء متخصصين فى الميكانيكا والكهرباء والكيمياء والكيمياء الحيوية والهندسة البيولوجية الطبية والفيزياء الطبية وكيمياء البلمرة (وهى التى تختص بصناعة مواد تخليقية كثيرة منها مثلا الالياف واللدائن الصناعية) .. ويضم هذا المركز علماء من النمسا وإيطاليا والبرازيل وفرنسا ومصر وأستراليا .. زيادة على العلماء الامريكيين ... الخ ... الخ ، ويرأسه بوكيهيكو نوزى الياباني خلفا لويلم كولف الهولندى الذى سبق الإشارة اليه (وهو مؤسس هذا المعهد وصاحب اختراع الكلية الصناعية) .

ويلتحق بهذا المعهد القسم الاكلىنيكى للأعضاء البشرية الصناعية ، وكما هو واضح من الاسم ، فان ذلك القسم يتخصص فى دراسة وابتكار أعضاء صناعية لتحل محل الأعضاء البشرية التالفة مثل القلب والرئتين والبنكرياس والحنجرة والكلى والفك والغضاريف والعظام ... الخ ، أى كأنما هذا القسم قد أصبح « ورشة » لصناعة قطع غيار بشرية ، وفيه يدرسون كل كبيرة وصغيرة بدءا من تصنيع الخامة او السبيكة المعدنية التى تناسب الجسم الحى ، وتحل محل ما فسد فيه ، الى تجربتها فى الحيوان أولا ، ثم تركيبها فى الانسان بعد ذلك .

فالقوم هناك مثلا يحاولون التوصل الى تخليق كلية صناعية صغيرة يمكن زرعها فى الجسم لتحل محل الكلية الطبيعية ، ولو تم لهم ذلك ، لكان من أعظم الانتصارات فى القرن

ان المشكلة الاساسية في الوصول الى اقامة صناعة ضخمة لتصنيع القلوب التخليقية وطرحها في الاسواق، ترجع الى خاصية تجلط الدم كلما لا مس سطحها غريبا أو مختلفا عن سطح الاوردة والشرين وفجوات القلب . ولا شك أن العلماء يبذلون جهودا مضنية للتغلب على هذه المشكلة العويصة ، فنبض القلب ذاته لا يشكل امامهم عقبة كأداء ، اذ انه لا يخرج عن كونه مضخة ماصة كابسة ، ولا شأن له - أى القلب - بالعواطف والانفعالات التى يلصقها به عامة الناس بدون وجه حق ، وليس من الصعب على العلماء أن يقلدوا عمل هذه المضخة الطبيعية بأخرى صناعية ، لكن الأمر الصعب حقا هو اختيار المادة او « العجينة » التى تعطينا مضخة لا تتمزق ولا تبلى من كثرة ما تنقبض وتنسبط لسنين طويلة ، والا يؤدي سطحها الى تجلط الدم ، فاذا تغلب العلماء والتكنولوجيايون على هاتين المشكلتين ، لاصبحت صناعة القلوب التخليقية من أعظم الصناعات ازدهارا ، خاصة وان أصحاب القلوب المريضة والعاجزة يعدون بالملايين .

وحتى يتغلب صانعو الحياة على مشاكل القلوب الصناعية لتظهر بعد ذلك « ورش » أو مصانع تنتجها على نطاق واسع ، كان لا بد أن نشير الى أن هناك صناعات مزدهرة لبعض قطع الغيار البشرية ، فتصنيع منظمات ضربات القلوب تتمخض سنويا عن مئات الألوف من هذه المنظمات في العالم ، ففي الولايات المتحدة وحدها يبلغ حجم هذه الصناعة ما يزيد عن مائة الف منظم ، كما تزدهر صناعة الصمامات التخليقية ، والمفاصل التخليقية ، والغضاريف والمعادن التى تدخل في تثبيت الأطراف والعظام المكسورة . . هذا بالإضافة الى تصنيع أجهزة القلوب والريثات الصناعية التى تستخدم في المستشفيات أثناء اجراء العمليات الجراحية الكبيرة ، وأيضا تصنيع اطراف صناعية كاملة يمكن تحريكها

العشرين ، الا أنهم يأملون أن يخرجوا بكليتهم هذه في غضون ثماني سنوات ، أو ربما أقل ، لكن الكلية الصناعية التى ظهرت الى الوجود بالفعل لا تزن أكثر من كيلو جرامين ونصف ، ولهذا يمكن للمريض أن يحملها معه ويسير ، بدلا من بقاءه أسيرا لكلية صناعية كبيرة ١٥ ساعة من كل أسبوع ، وربما تحل محل هذه الكلية الصغيرة كلية صناعية أصغر وأصغر ، ذلك ان كل شئ يتطور بتطور افكار صانعي الحياة الطبية والتكنولوجية .

ويذكر فانس باكارد أنه في أثناء زيارته لقسم الحيوان التجريبي رأى أشياء غريبة ومثيرة، فهناك أبقار وكلاب وأغنام وقرود وأرانب . . الخ ، وعليها أو فيها تلتصق أجهزة غريبة على امخاها وجلودها ورقابها وصدورها وبطنها . . الخ ، فهناك مثلا عجل صغير يقف ليرعى الأعشاب ، ويعيش بأورطى صناعى لعدة شهور دون مضاعفات تذكر، وقد ينتقل هذا الانجاز الطبى التطبيقي الى البشر ، بدلا من البقر . . ويجوار العجل كانت تقف بقرة تحمل قلبا صناعيا مخلقا من لدائن صناعية ، وينبض كما ينبض القلب الطبيعى الذى لا يزال في جوف البقرة ، لكن الذى يدفع القلب الصناعى ليشتغل هو آلة ميكانيكية اليكترونية معقدة ، ولا شك أن محاولات تخليق قلب صناعى تكتنفه الكثير من الصعاب الطبية والتكنولوجية ، وان ذلك يستلزم صقلا وتطويرا ، ومع ذلك فالأمل كبير في الوصول الى هدف يريح البشرية من معاناتها .

ولقد تحقق هذا الهدف أول ما تحقق في عجل ، اذ أنهم نزعوا قلبه الطبيعى ، وزرعوا مكانه قلبا صناعيا ، ولقد ظل هذا القلب التخليقي ينبض وينبض طوال خمسة شهور متصلة ، لكن البحوث المتطورة قد تتمخض عن قلوب صناعية تنبض سنوات وسنوات ، أو ربما العمر كله . . كل ذلك يتوقف على جهود العلماء في هذا السبيل .

من خلال تصميمات اليكترونية وبيولوجية معقدة ... الخ .

على ان التقدم المذهل في تكنولوجيا الاليكترونيات ، ثم التوصل الى تصميمات اليكترونية أصغر من رأس الدبوس ، ومع تفهمنا الدقيق لما يجرى في الأجسام الحية من عمليات ، قد ساعد على استنباط أجهزة دقيقة تحل محل سمعنا وبصرنا ، فمن الممكن مثلا أن يبلع الانسان « كبسولة » صغيرة (لا تختلف كثيرا عن كبسولة الدواء) ، فتدور في معدته وأمعائه ثم تخرج في النهاية مع الفضلات ، لكن بعد أن تكون قد « أذاعت » تقريراً مفصلاً عن حالة الانسان الداخلية .. أى ان الكبسولة هنا بمثابة محطة اذاعة طبية، أو كأنما الانسان قد بلع « طبيبا » مصغرا ليفحص ما لا تستطيع العين أن تراه .

ومن الممكن الآن أن يسمع الأصم عن طريق ضرسه ، اذ توصل دكتور أندريجا بوهاريش الى اختراع جهاز ترانزستور دقيق جدا ، بحيث يزرع بين الضروس ، ويتصل بعصب الضرس ، لينقل الموجات الصوتية من عالمنا ، ويحولها الى نبضات خاصة تنتقل عن طريق العصب الى مركز السمع في المخ ، فيسمع الذي به صمم .

وفي جامعة ملبورن باستراليا أعلن البروفيسور جريم كلارك أنه وفريق البحث الذي يعمل معه في قسم الأنف والاذن والحنجرة قد نجحوا أيضا في اغسطس من عام (١٩٧٨) في إعادة بعض السمع الى رجل مصاب بالصمم التام نتيجة لحادثة مروعة من خلال زرع بعض الأقطاب الكهربائية الدقيقة في اذنه الداخلية ، ويتصل بهذه الأقطاب جهاز اليكترونى صغير في حجم علبة كبريت (٤ x ٣ x ١ سم) ، هذا ومما يستحق الذكر هنا أن هذه العمليات ذاتها قد تمت أيضا في كل من باريس وسان فرانسيسكو ، الا أن التصميم الاليكترونى الذي طوره فريق جامعة ملبورن ، وتفصيل

العملية الجراحية التى تمت في اذن الرجل كانت أكثر تطورا ، واكفا عملا ، وهذا يعنى أن علم الاليكترونيات البشرية التى تساعد الحواس المعطوبة على تقبل اشارات عالمها الخارجى سوف يتطور الى درجات قد لا تخطر لنا على بال .

وهناك محاولات جادة لزرع العيون الطبيعية ، ولقد حققت بعض النجاح ، الا أن علماء الهندسة الاليكترونية بالتعاون مع أطباء العيون في طريقهم الى تصميم جهاز بصرى قادر على تحويل الموجات الضوئية الى نبضات عصبية تؤثر في مراكز الابصار ، فتجعل الأعمى يرى شيئا من تفاصيل عالمه .

وثمة جهاز اليكترونى آخر يحذر المريض المصاب بارتفاع ضغط الدم أو انخفاضه برنين أو أزيز كلما ارتفع ضغطه أو انخفض عن الحدود المرسومة ، فيتصرف التصرف المناسب ، قبل أن يقع المحظور .

ومئات أو آلاف من هذه الانجازات المثيرة التى أثمرت بفضل تعاون صانعى الحياة في كل مجالات المعرفة الانسانية ، ليجعلوا حياة الناس أكثر سلامة ، وأيسر سبيلا .

• • •

من الاعشاب الى البلورات الى التخليق الكيميائي :

ومن خلال كتبنا الثلاثة التى قدمنا عنها نبدا قصيرة ، نستطيع أن ننظر الى صانعى الحياة على انهم أيضا صفوة من الحكماء الذين ظلوا يبحثون عن الوسائل التى تريح البشرية من معاناتها وامراضها ، فمن قديم الزمن عرف الانسان الداء والدواء ، لكن معرفته كانت بسيطة بساطة حياته ، فمزج هذه المعرفة بكثير من الخزعبلات والاساطير ، ومع ذلك توصل الى بعض بدايات الادوية التى

علماء العرب ، خاصة الكيميائيين منهم ، فقد عرفوا الأحماض ، وحضروا الأملاح ، وقطروا الكحول ، واستخرجوا المواد الفعالة من النباتات الطبية بحالة شبه نقية ... الخ ... الخ ، ولقد كانت بغداد وقتها مركزا ضخما لكل العقاقير المعروفة ، وظل هذا العصر بحق (من القرن الثامن الى الثالث عشر الميلادي) العصر الذهبي العربي لعلوم الطب والدواء ، ونحن في حل هنا من التعرض للتفاصيل ، إذ أننا نشير فقط الى هذا النفر من صانعي الدواء للمرضى ، وهم في الوقت ذاته صانعو حياة في المقام الاول ، وكانوا النواة الطبية التي ازدهرت بها علوم الغرب بعد ذلك ، إذ نقل الأوربيون عن العرب أكثر من ألفي وصفة طبية أو دواء ، كما نقلوا علوم الكيمياء وكتب الطب العربية وغيرها من مصنقات علمية وفلسفية ، ولا بد أن نخص بالذكر هنا صانعي الحياة من أمثال الرازي والزهرراوى وداوود الانطاكى وجابر بن حيان وابن سينا ... الخ ... الخ .

وبداية النهضة العلمية في أوروبا في القرن السابع عشر وما يليه ، بدأت صناعة الدواء تنتشر وتتعمق وتتطور تطوراً عظيماً، وأصبحت لها صناعات ضخمة ، ومعامل بحوث فخمة، وميزانيات ورؤوس أموال تقدر بعشرات المليارات من الدولارات ، وربما كانت من أهم الصناعات التي يشهدها الآن عالمنا المعاصر .

ما عليك الا أن تلقى نظرة سريعة الى صيدلية أو مخزن أدوية كبير ، وعندئذ سوف تشهد آلاف الأصناف من مستحضرات ، دوائية من كل شكل وحجم ولون ونوع ، لكن ما تراه لا يمثل الا جزءاً ضئيلاً من كثير ، ومن وراء هذا يقف جيش متكامل من صانعي الحياة ليخففوا آلام الناس ، وليقدموا لكل داء دواء ، أو أكثر من دواء، **عدا الهرم (الشيخوخة) فهو داء بدون دواء** ، وعدا قلة جد قليلة أيضاً من أمراض استعصى فيها الداء على الدواء ، مثل السرطان الذي جرب فيه العلماء أكثر

لا زالت تعرف حتى اليوم بين العامة والخاصة، ولقد اعتمد الطبيب الكاهن الساحر الصيدلى (لأنه كان يجمع بين كل هذه الأمور في عصره) في تحضير أدويته لمرضاه من بعض الأعشاب والزهور والبذور وأعضاء خاصة من الحيوانات والحشرات ... الخ .

لقد استخدم حكماء قدماء المصريين مثلاً زيت الخروع كمسهل وملين لمداواة البطن وما زال، واكتشف حكماء البابليين «البلادونا» واستخرجوها من حشيشة ست الحسن ، ولا يزال هذا الدواء معروفاً حتى اليوم في مداواة نوبات السعال لاحتوائه على بعض القلويدات الهامة (مثل الأترويين الذى يستخدم فى توسيع حدة العين) ، وتوصل حكماء الصين الى علاج الانيميا بأكل الكبدة أو الخضراوات الغنية بمركبات الحديد ... الخ .

هذا وتذكر كتب التاريخ الطبى أن أحد حكماء المصريين الذى عاش منذ ٣٥٠٠ عام قد جمع وصنف ووصف أكثر من ٨٠٠ علاج لمختلف الأمراض ، وقدم للبشرية قائمة بأكثر من ٧٠٠ دواء ، ونذكر هنا على سبيل المثال أن هذا الحكيم (المجهول الاسم) كان يصف للأطفال الباكين (ربما من مرض أو خلافه) علاجاً يحتوى على مسحوق بذور نبات الخشخاش (وهو الذى يستخرج منه الأفيون مع مركبات أخرى حتى الآن) ، وهو نبات به مواد فعالة لتسكين الآلام ، ولقد كان هؤلاء الحكماء الكهنة يقدمون أدويتهم لمرضاهم فى صور مختلفة ، أى على هيئة حبوب (أو بلابيع) أو مسحوق أو سائل أو دهان أو كمادات أو مزيج ... الخ .

ويجىء أبو قراط اليونانى ليجمع ويصنف معظم الأدوية الفعالة التى نشأت فى الحضارات القديمة ، ثم نقل عنه الرومان بعد ذلك ، لكن الازدهار الحقيقى لعلم الأدوية وتحضيرها ووصفها وتصنيفها وتطويرها كان على يدي

ما بين ٥٥ - ٦٥ عاما أو ربما أكثر في الدول المتقدمة .

ومن أهم الانجازات التي قدمها صانعو الحياة هنا لانقاذ حياة الناس يبرز التطعيم والتلقيح ، ولقد عرفه بعض أطباء العرب في الجدي منذ مئات السنوات ، وتبرز أيضا مركبات السلغا ومشتقاتها التي تجاوزت اصنافها الآلاف (بلغت حتى الآن أكثر من ٧٠٠٠ مركب) وعادة ما يحل الجديد الفعال، محل القديم الأقل فاعلية ، وذلك راجع - بطبيعة الحال - إلى التحوير والتعديل الذي يجريه الكيميائيون أو صانعو الدواء على الجزيء أو الجزيئات الفعالة لتصبح اكفاً واحسن ، فيؤدي ذلك إلى طوفان جديد من المركبات .. على أن أعظم انجاز يتمثل لنا في المضادات الحيوية التي اكتشفها الكسندر فليمنج بالصدفة في عام ١٩٢٨ ، ولهذا الاكتشاف قصة طويلة ومثيرة ، لكن النتيجة ان الانسان قد عرف البنسلين الذي يفرزه فطر أو عفن ليدمر به بعض أنواع البكتيريا التي تعيش معه في الغذاء ، فيخلو له الميدان، ولقد تمخض هذا الاكتشاف عن وجود حرب خفية وصراع رهيب بين الميكروبات المختلفة ، واستفاد صانعو الحياة من الاسلحة الكيميائية الدقيقة التي تجهزها تلك الكائنات الصغيرة لتحارب بها بعضها البعض ، وفي هذا المجال تبرز أسماء لامعة من صانعي الحياة مثل سلمان واكسمان (الذي اكتشف الاستربتوميسين من فطر شعاعي يعيش في الطين) وهوارد فلووري وارنست تشين اللذان عزلا البنسلين بحالة نقية في عام ١٩٤٠ وجرياه على المرضى ، ثم انقذا به عشرات الآلاف من الجرحى أثناء الحرب العالمية الثانية ، ومن يومها انطلقت الشرارة ، وزادت الاكتشافات وعزلت آلاف المضادات الحيوية التي تقضي على كثير من الميكروبات المسببة للأمراض ، ولا تزال مؤسسات الأدوية في سباق جبار لانتاج المزيد من « الاسلحة » الكيميائية

من ٢٧٠ ألف دواء حتى الآن ، الا أن ذلك الداء اللعين لم يستجب الا لعشرين أو ثلاثين مركباً، وهذه المركبات القليلة لا تقضى عليه قضاء مبرماً ، لكنها تؤخر تدميره ، ومع ذلك فهناك جهود جبارة لانتاج المزيد من الادوية ، فلعل احدها ينفع في علاج السرطان .

والواقع أن هذا التقدم العظيم في صناعة الدواء يرجع إلى التطور الهائل في وسائل العلم والتكنولوجيا الحديثة ، ويرجع أيضا إلى تفهم صانعي الحياة في هذا المجال لمعظم العمليات الكيميائية الحيوية التي تتم في الاجسام الحية، وإلى دراسة كل صغيرة وكبيرة في التوازن والتناسق الكيميائي الذي تقوم عليه حياة الكائنات ، فمعظم الأمراض تنشأ من خلل في هذا التوازن ، وغالبا ما يشير الطبيب على المريض أن يجري أولا بعض تحليلات كيميائية خاصة حتى يستطيع على أساسها أن يعرف الداء ، ويحدد الدواء ، والدواء غالبا جزيئات كيميائية نقية معبأة في كبسولة أو حبة أو زجاجة نراها على هيئة ملح أو بلورات مختلفة الألوان .. أي أن الأمر في حقيقته ليس الا كيمياء في كيمياء ، فكما لا يفل الحديد الا الحديد ، كذلك لا يفل الخل الكيميائي في اجسامنا الا كيمياء تعادلها ، وتعيد لها توازنها .

ثم ان معظم الاوبئة الخطيرة التي كانت تجتاح العالم في الماضي (مثل الطاعون والجدي والسل والتيفود والتيفوس ... الخ) ، وتقضى على الملايين من البشر ، قد أمكن السيطرة عليها من خلال تفهم صانعي الحياة لكيمياء حياتها ، فيجهزون لها كيمياء مضادة توقف عملية أو أكثر من عملياتها الحيوية ، ولا تؤثر كثيرا في العمليات الكيميائية التي تجري في خلايا اجسامنا ، فيموت الميكروب، ويحيا الانسان ، ومن أجل هذا تضاعف متوسط أعمار البشر في أيامنا الحاضرة عنه في الاجيال الماضية ، فحيث كان هذا المتوسط يتراوح ما بين ٢٥ - ٣٥ عاما ، أصبح الآن

الميكروب أو ذاك .. هذه الخطة أو الخطط « مكتوبة » ومسجلة في جينة أو جينات (مورثات الخلية) .. فصناعة السم التي يفرزها الميكروب الضار ، وبه يحدث المرض ، إنما تتم عن طريق جينة أو أكثر .. كما أن بعض الأمراض الوراثية التي تظهر في الإنسان والحيوان يرجع سببها إلى خطأ في بعض الجينات التي تتراس على الكروموسومات ، وكانما هي خطوط تشفيل تنتج الجزيئات بدلا من الآلات التي نراها مثلا في مصانعنا ، وهي تقوم بتجميع الأجزاء المعدنية .

ونحن لا نريد أن نتعرض هنا للتفاصيل ، لأن هذا الموضوع طويل جدا ، لكن يكفي أن نذكر أن صانعي الحياة الجدد الذين نعرفهم الآن باسم علماء هندسة الوراثة قد نجحوا في نقل الصفات الوراثية من كائن إلى كائن آخر ، ويعنى هذا أن الميكروب المسالم قد يصبح ميكروبا ضاريا إذا تقبل جينة أو أكثر من ميكروب ضار ، ليضمها إلى جهازه الوراثي ، فتصبح جزءا منه ، وتمنحه صفة وراثية جديدة لم تعرفها سلالته من قبل * .

والبحوث في هذا المجال كثيرة جدا ، إذ بدأ العلماء مثلا في نقل جينة أو أكثر من ضفدع إلى ميكروب ، أو من نبات إلى حيوان ... الخ ، لكن هذه البحوث - رغم غرابتها - كانت تداعب آمال العلماء (أو ربما خيالهم) للتوصل إلى أهداف تفيد البشرية فائدة ضخمة ، فمن خلال نقل صفة أو جينة من كائن إلى كائن آخر ، يمكن - والحال كذلك - أن يتلاعبوا في صفات الكائنات ، أما إلى الأسوأ ، أو إلى الأحسن ، وطبيعي أن العلماء يسعون دائما إلى ما فيه أسعاد الناس ، أو الإقلال من معاناتهم .

الدقيقة المتطورة ، للتغلب على قائمة طويلة عريضة من الميكروبات التي كانت تهدم حياة البشر في الماضي ، لكنها الآن قد لومت حدودها ، وقل بلاؤها بفضل صانعي الحياة الذين أدركوا بعض أسرار الحياة .

ذكرنا أن القدماء كانوا يعتمدون في علاجهم على الأعشاب وبعض أجزاء من حيوانات مختلفة ، ثم تطور الأمر إلى عزل المادة الفعالة بحالة نقية ، ومعرفة تركيبها الكيميائي ، ثم تطورت الأمور أكثر ، وأصبح من الممكن تخليق معظم هذه المواد الفعالة في أنابيب الاختبار بدلا من الاعتماد على الأعشاب أو الفطريات أو الكائنات الأخرى التي تمدنا بها (مثل الفد الذي نستخلص منها الهرمونات) . . . لكن التطور الخطير والحديث الذي طرأ على أحد فروع علم البيولوجي والمعروف حاليا باسم هندسة الوراثة Genetic Engineering سوف يؤدي إلى أهداف لم تكن لتطرا على عقل بشر .

● ● ●

زراعة مورثات الإنسان في الميكروبات

نحن - في الواقع - نقف الآن على بداية درجة في سلم طويل من سلالم المعرفة التي ستؤدي إلى تطبيقات قد تغير أنماط أفكارنا المعاصرة ، إذ من خلال البحوث الدقيقة والعميقة في أسرار الحياة ، توصل العلماء إلى فك الشفرة الوراثية التي تحدد كل صفة وكبيرة في حياة الكائنات .. بداية من الفيروس والميكروب ، إلى النبات والحيوان والإنسان .

فالفرق بين الميكروب الذي يسبب المرض وبين ميكروب آخر قد يكون من ورائه تقع ، إنما يرجع إلى خطة وراثية مقدرة في هذا

كما انه يؤدي عملياته الحيوية بكفاءة عالية لا تتأثر لاي كائن آخر ، ومن هذه العمليات ينتج الانسولين بكميات وفيرة تكفي الملايين وتزيد .

● أصبح من الميسور نسبيا الآن نقل الجينات بين خلايا الكائنات عن طريق «تكنيك» الهندسة الوراثية .

ولهذه الاسباب وغيرها نجح فريق من العلماء في مؤسسة صناعية دوائية كبرى تطلق على نفسها جينتيك Genetech (اختصار لتكنولوجيا الجينات) في انتاج كمية من الانسولين البشري لأول مرة في تاريخ الحياة على الارض عن طريق الميكروب ، ولقد تم ذلك بعد بحوث عميقة ، وجهود مضيئة استمرت لسنوات طويلة .. صحيح انهم لم يحصلوا على الجينة المسئولة عن تصنيع الانسولين من خلايا بنكرياس الانسان بحالة نقية ، بل وجدوا انه من الايسر نسبيا ان يخلقوا جينة صناعية مثلها تماما ، وبكل تفاصيل شفراتها الوراثية ، ثم زرعوها في احدى الميكروبات المنتقاة ، ولكي « يعرف » الميكروب من أين يبدأ وأين ينتهي من صناعة هذا الجزء الدخيل او من خلال هذه الجينة الدخيلة ، وضعوا على الجينة معلومة وراثية تعني « ابدأ من هنا » ، وأخرى تعني « قف هنا » ، فبدأ الميكروب بالفعل في تشغيل خطوط «مصنعه» الدقيق ، وتخرج « السلعة » (نعني الانسولين) وكأنها هي مجهزة في جسم انسان لا ميكروب .

وطبيعى ان الميكروب ليس له في الانسولين مفهم ولا مأرب ، لكننا روضناه لينتج لنا ما نحتاج اليه ، وعندئذ يقوم بالتخلص من هذا الانسولين في الوسط الغذائي الذي يعيش فيه ، لانه يعتبر في حياته بمثابة نفاية كيميائية ،

ولقد تحقق هدف عظيم في هذا المجال ، اذ تمكن فريق من العلماء الامريكيين أن يحولوا ميكروبا الى اداة حية جديدة ليصنع لهم هرمون الانسولين ، وقد لا يعنى هذا الخبر شيئا في حياة الناس ، لكنه بداية لانتصارات بيولوجية على درجة كبيرة من الأهمية ، فكل الميكروبات - على اختلاف انواعها - لا تنتج انسولينا، فليست لديها خطة وراثية لصناعة هذا الهرمون الهام في حياة الانسان والحيوان، اما لماذا لجأ العلماء الى انتاج الانسولين عن طريق الميكروب ، فذلك يرجع لاسباب كثيرة نذكر منها :

● هناك ملايين من الناس مصابة بالسكر، وهذا يعنى ان خلايا خاصة في البنكرياس قد توقفت عن انتاجه ، او انها تنتج انسولينا خاطئا في تكوينه، فيؤدي ذلك الى عدم احتراق السكر في ابدانهم بالمعدلات المطلوبة ، فتتخفض طاقتهم الحيوية ، ويصابون بالهرال ، وقد يؤدي ذلك الى مضاعفات خطيرة ، ما لم يعالجوا الحصول على انسولين مستخلص من الحيوانات ، ليعيشوا عليه العمر كله ، لكن استخلاص الهرمون وتنقيته يستلزم جهدا ، ولهذا يرتفع ثمنه نسبيا ، يضاف الى ذلك ان الانسولين الحيواني يختلف في بعض تفاصيله أو تركيبه الكيميائي عن الانسولين الانساني ، وقد تتعرف أجهزة المناعة في الجسم على هذا الاختلاف ، وعندئذ تجهز بروتينات مضادة (أجسام مضادة) لهذا الانسولين الغريب ، فتبطل مفعوله ، ولا بد من تغييره بانسولين آخر مستخلص من حيوان مختلف ، وفي هذا مشقة على المرضى ومستخلصى الانسولين والاطباء .

● ثم انه لا توجد وسيلة - الآن على الأقل - لكي نصلح الخطا الذي حل بالبنكرياس، كما أن زراعته غير مأمونة العواقب .

● اعتماد العلماء على الميكروب في تصنيع الانسولين يرجع الى سرعة تكاثره تكاثرا هيبا،

عن نفسها بإبراز صفتها الوراثية في الوسط الجديد الذي زرعت فيه ، هذا النجاح قد يقود الى نجاح أعمق في اصلاح الأخطاء الوراثية التي يجيء بها الانسان الى الحياة ، وهى - في الواقع - أخطاء قد تكون قاتلة ، ولا يمكن اصلاحها في الوقت الحاضر الا عن طريق امداد الانسان بالانتاج الذى كانت تصنعه هذه الجينة الخاطئة ، او التى توقفت عن اداء عملها لأسباب يطول شرحها .

والجهاز الوراثى للانسان معقد أشد تعقيد ، وهو يبدأ - بطبيعة الحال - مع بداية تكوين الانسان ، والبداية بويضة ملقحة ، واليه ينتقل الخطأ الوراثى من احد الوالدين أو كليهما ، فيعبر عن نفسه في الجنين منذ البداية ، وقد يكون الخطأ الوراثى كبيرا ، وعندئذ لا يكمل الجنين حياته ، فيكون الاجهاض الطبيعى أو الجراحى هو السبيل الوحيد في عدم ظهور مثل هذه الأجنة الى الوجود .

فمن بين المواليد التى تفد الى عالمنا يوجد ٢ ٪ مصابون بأمراض وراثية ، الا ان بعض العلماء يميلون الى اعتبار هذه النسبة في حدود ٥٠ ٪ . ولو أخذنا هذه النسبة الأخيرة في الاعتبار ، لكان معنى ذلك أن من بين كل مليون مولود يوجد خمسة آلاف منهم مصابون بأمراض وراثية ، أو أن عالمنا يستقبل سنويا أكثر من ٦٠٠ ألف مولود بعيات وراثية منها على سبيل المثال لا الحصر التخلف العقلى ونزف الدم وعمى الألوان وضمور العضلات والانيميا الناشئة من خطأ في مكونات كرات الدم أو غياب صبغة البشرة (الملق) وعشرات غيرها مما يتسبب عنها مأس عائلية واجتماعية .

لكن على هذه النغاية تتركز اهتمامات صانعي الحياة ، وتتوقف حياة ملايين البشر .

وقبل ذلك نجحت هذه المؤسسة أيضا في انتاج هرمون يوجد في مخ الانسان عن طريق ميكروب . . **والهرمون اسمه سوماتوستاتين Somatostatin** ، وهو من البروتينات الصغيرة نسبيا (يتكون من ١٤ حامضا امينيا متراسة بنظام خاص في جزيئها في حين أن الانسولين يتكون من ٥١ حامضا امينيا متراسة في « سطرين » تربطهما وصلتان كيميائيتان) .

والواقع أننا من خلال هذين الانجازين العظيمين - اللذين ظهرا هذا العام - سوف نخطو خطوات وخطوات نحو عصر تكنوبولوجى مثير . . فبدلا من زراعة الأعضاء البشرية فيمن يحتاجون اليها ، بدأ العلماء في زراعة الجينات في الخلايا المختلفة للكائنات ، وسوف يتمخض ذلك عن بداية عصر جديد ومثير ، وقد يصبح من الممكن في المستقبل القريب أو البعيد أن نروض المكروبات لتصنع لنا الهرمونات والبروتينات وكل المكونات الأخرى المعقدة التى تنتجها أجسامنا عن طريق الخطط الوراثية التى تحملها جيناتها الكثيرة ، اذ ما علينا الا أن ننقل الخططة الوراثية بحذافيرها (من خلال جينة أو أكثر) الى الميكروب ، وما عليه الا أن يعطينا ما نريد ، وبكميات لا نحلم بها في عصرنا الحاضر ، وليس ببعيد أيضا أن نقيم للميكروبات مصانع ضخمة لتنتج مثلا هيموجلوبين الدم أو كل مكوناته الأخرى الهامة ، فتعطينا الميكروبات دما بدلا من الخمر !

لكن نجاح علماء هندسة الوراثة في نقل الجينات أو المورثات من انسان الى ميكروب أو صنفدع ، أو أى كائن آخر ، ثم تعبيرها

لكن هل يستطيع صانعو الحياة أن يصححوا أخطاء الحياة ؟

الواقع أن تحقيق ذلك من الصعوبة بمكان في وقتنا الحاضر ، لكن الأمل معقود على الانجازات الأولية التي يحققها العلماء الآن من خلال هندسة الوراثة ، وعلى « التكنيك » الحديث الذي حققوه في إخصاب البويضات خارج الأرحام ، ثم انقسام هذه البويضات الملقحة في أنبوب الاختبار إلى خلايا عديدة ، ثم إمكان تفصيل هذه الخلايا في بداياتها ، بحيث يصبح من الميسور تنمية كل خلية منها لتعطى جنينا مستقلا ، ثم اختيار أى من هذه الأجنة لزراعته في الرحم ، لينمو فيه ويتطور التطور الطبيعي .

إن الخطوط العريضة التي ذكرناها في الفقرة السابقة أصبحت الآن علوما قائمة بذاتها ، ولا نستطيع أن نتعرض لتفاصيلها ، لكن يكفي أن نذكر أنها بمثابة الشرارة أو المفتاح الذي يفتح الباب على مصراعيه لندخل منه إلى عصر قد يحقق المعجزات (أى التي نعجز عن تحقيقها الآن) . فمن الممكن أن نبدأ الجنين في أنبوب الاختبار ، ثم نفحص خلاياه قبل أن تتشكل وتتميز ، ونعامل هذه الخلايا كما نعامل الميكروبات مثلا ، وننقل إليها جينات أو مورثات سليمة بدلا من الجينات الخاطئة ، أى أننا ببساطة شديدة نمدّها « بقطع غيار » وراثية على أدق المستويات ، أسوة بما يحدث في قطع الغيار البشرية (زراعة الأعضاء) ، أو قطع غيار الآلات ، فيحل السليم محل الفاسد ، ويقوم بعمله ، وعندئذ نعيد الخلية بعد « إصلاحها » إلى الرحم ، لتنمو فيه ، وتعطينا مخلوقا سويا بغير ضعف أو عاهات .

ونحن نعلم مقدما أن تحقيق ذلك يحتاج إلى وقت وميزانيات وبحوث عميقة ومتشعبة وطويلة ، لكن تطور المعرفة في عصرنا الحاضر يسير بخطى واسعة ، فهناك مئات المعاهد ومراكز البحوث والجامعات التي تضم آلاف العلماء الذين يتعاونون في هذا المجال ، فما يخفق فيه هذا المعهد ، قد ينجح فيه ذاك ، وغالبا ما يقود النجاح إلى نجاح أكبر وأضخم ، وقد يؤدي ذلك - على المدى البعيد - إلى اعتبار البويضة الملقحة بمثابة حقل تجارب ، أو خط تشغيل آلى ، أو « مشروع » هندسي وراثي من حق العلماء أن يحوروا فيه ويفيروا ويطوروا ويختاروا ، فيضعون على خط تشغيلها الجينات الممتازة ، لتعطى بدورها مخلوقا ممتازا ، بصفات وراثية ممتازة ، وهو ما نطلق عليه اسم السوبرمان أو الإنسان المثالي أو الأرقى ، وكأنما هم يريدون اختصار الزمن الذي يغير ويبدل في خلط الصفات الوراثية في عملية التزاوج والإخصاب التي تتم طبيعيا ، بفرض انتقاء الصالح والإبقاء عليه ، والقضاء على الطالح والتخلص منه ، وهو ما نعبر عنه علميا بعملية الانتقاء الطبيعي ، وهى عملية بطيئة جدا ، وتحتاج إلى عشرات الألوف أو ربما ملايين السنين ، لكن صانعي الحياة - من خلال التكنولوجيا الوراثية - قد يسارعون بالعملية ، وينجزون في عشرات أو مئات السنوات ، ما تنجزه الطبيعة في مئات الألوف من السنوات .

لكن هذا التطور العلمى والتكنولوجى الهائل لم يقدم للبشرية كل ما تطمع فيه من آمال دون أن يتمخض ذلك عن صعاب ومشاكل وأخطار وأعراض جانبية تضر الإنسان ولا تنفعه . . أى كأنما هذا التقدم الحضارى سلاح ذو حدين ، حد منه يكمن فيه الخير ، وحد آخر فيه البلاء والضرر .

ومرات في أنماط الحياة ، وتقديم حلول بديلة ، حتى لا يختل التوازن بين المنتجين والمستهلكين

وكان من جراء التقدم الهائل في الصناعات الاليكترونية ، واحلال الآلة محل عضلات الانسان ، بفيه اراحته ، وعدم تسخير ، ثم استخدام الحاسبات الاليكترونية ، وتطوير الانسان الآلى الذى يقوم بأعمال لا يستطيع أن يقوم بها الانسان العادى ، ثم ظهور صناعات آلية ضخمة تشرف عليها العقول الاليكترونية بدلا من العقول البشرية ، أو تحل محلها .. كل هذا وغيره قد جعل من الانسان «بضاعة» رخيصة في سوق الانتاج ، اذا ما قورن مثلا بالانجازات السريعة التى يقوم بها التحكم الآلى الداتى للانسان الصناعى (نوع من الكومبيوتر يؤدى نفس الأعمال التى يقوم بها البشر) .. ولا زالت أزمة تطوير الطباعة آليا في واحدة من دور الصحف العالمية (التايمز البريطانية) ماثلة في الأذهان ، فالاستغناء عن عمال الطباعة ، أو عمال الصناعة عموما ، واحلال الدوائر الاليكترونية الصغيرة والمعقدة محلها ، لمن المشاكل الضخمة التى سيواجهها العالم المتقدم في الأجيال القادمة ، ولا شك ان ذلك يستلزم حولا اجتماعية عويصة ، فاحساس الانسان بأنه أصبح بغير ذات قيمة في الانتاج الصناعى الذى تقوم عليه أعمدة الدول ، والفراغ الذى يعيش فيه دون شعور بالمشاركة في الحياة الانتاجية ، ثم وجود منافس شديد على هيئة تصميمات اليكترونية اكفا منه وأرخص .. كل هذا وغيره قد يؤدي الى عواقب وخيمة بدات الدول تنتبه لها ، وتحسب حسابها .. وكان آخر مؤتمر عقد لها في نيس منذ شهور قليلة بفرض عرض مزايا هذا العصر الآلى الاليكترونى وعيوبه ، ثم كيفية تخطي هذه العيوب ، لكن يبدو ان

ففى الوقت الذى تزدهر فيه الصناعات ، وتدور الآلات ، وتنطلق السيارات والطائرات ، والبواخر وغير ذلك من سبل المواصلات ، وتعطى الانسان الراحة في أسفاره ، وتقدم له ما يسعده في مقومات حياته ، تعطيه في الوقت نفسه التلوث والضوضاء والتوتر والقلق ، وما يصاحب هذه المظاهر الجديدة على كوكبنا من اضرار صحية ونفسية لا يستطيع أحد أن يتنبأ بنتائجها على المدى البعيد ، لكن الاحصائيات تشير الى أن امراضا مثل ارتفاع ضغط الدم وازمات القلب والأمراض النفسية آخذة في الارتفاع المضطرد رغم التقدم الطبى الذى وصل اليه الانسان .

واذا كان الهدف الذى يسعى اليه صانعو الحياة من خلال كشوفاتهم واختراعاتهم هو اسعاد الناس ، وتيسير حياتهم ، وإطالة أعمارهم ، والقضاء على امراضهم ، الا ان ذلك قد خلق مشاكل كثيرة . فالارتفاع الكبير المطرد في سكان العالم ، أو ما يطلقون عليه « الانفجار السكاني » ، كان نتيجة حتمية للرعاية الطبية والصحية التى يلقاها الناس ، وهذا أمر لا ينكره أحد ، ولا يستطيع أن يقف ضده ، لكن ذلك قد خلق مشاكل اجتماعية في الدول النامية والمتقدمة على حد سواء . فالزحام في السكن والعمل ، والصراع على لقمة العيش ، وعدم التوازن بين الموارد التى تفي حاجات الناس ، وبين تناييع الثروة التى يملكونها ، هى من سمات بعض الدول النامية التى فشلت في تحديد سكانها ، كما ان البطالة ، ورعاية الأعداد المتزايدة من المسنين الذين أطالت الانجازات الطبية الحديثة أعمارهم ، قد خلقت عبئا كبيرا على ميزانيات الدول المتقدمة ، فهؤلاء جميعا يستهلكون ولا ينتجون ، مما يترتب عليه إعادة النظر مرة

المشكلة أعقد مما نتصور، فلم يتفق الحاضرون على شيء يمكن أن يؤدي إلى نتيجة فيها صلاح البشرية .

حتى ان بعض علماء الحياة - رغم اعترافهم بافضال العلوم الطبية على الناس - يشيرون الى ان في ذلك حيودا عن الخط الذي ارتضته الطبيعة سبيلا لمخلوقاتنا - بما في ذلك الانسان فهدف الطبيعة دائما ان تبقى على الصالح ، او تنتقيه وتحافظ عليه ، وتترك الطالح او الضعيف لقدره (من الوجهة البيولوجية طبعا) ، ليتوارى عن مسرح الحياة ، والغرض من ذلك ان يسود هذا الكوكب الأقوياء بيولوجيا لتحسين النوع الانساني والحيواني، لكن ان يتدخل الانسان بطبعه في هذا المبدأ الهام من مبادئ الحياة ، لينقل حياة القوى مع الضعيف . فسوف يؤدي ذلك - على المدى الطويل - الى « تخفيف » أو اضعاف الصفات الوراثية الممتازة عن طريق خلطها مع صفات وراثية غير مرغوب فيها بالتزاوج بين هذا وذاك ، ورغم ان جوهر هذا المبدأ صحيح ، ورغم انه ساد هذا الكوكب منذ مئات الملايين من السنين ، الا ان أحدا لا يستطيع ان يطبقه ، او ينادى به لقسوته وخروجه على العاطفة التي يتميز بها الانسان ، اذ لا يستطيع انسان ان يسن تشريعا ينادى مثلا بعدم انقاذ حياة الضعفاء أو ذوى العاهات الوراثية .

ويسوق فانس باكارد في كتابه « مشكلو الحياة » كثيرا من التخوف الناتج من تقدم العلوم البيولوجية ، وتدخلها - بطريق مباشر أو غير مباشر - في حياة الناس ، فهو يذكر

مثلا ان العلم الذي يستطيع ان يتحكم في عقولنا عن طريق تغيير أو تحوير ما يجري في امخاخنا من عمليات كيميائية كهربية عصبية معقدة باقحام مواد كيميائية أو أجهزة ودوائر اليكترونية أو كهربية متطورة ، قد يؤدي الى تغيير أو تحوير سلوك الانسان ، والواقع ان ذلك موضوع طويل * ، لكن يكفي ان نشير الى ان العلماء قد وصلوا الى استنباط مئات المركبات والعقاقير في السنوات القليلة الماضية من أجل المخ أو الجهاز العصبي وحده . . فهذه العقاقير على حد تعبير باكارد فانس « قد تجعل الانسان كالثور الهائج ، أو قد تعطيه وداعة من بعد ثورة . . أو تحوله الى قانط عابس حينا ، أو مبتهيج سعيد حينا آخر . . أو قد تبكيه ، أو تدفعه الى مرح صاخب ، أو تخلق منه انسانا طيعا مسالما ، أو مشوش الفكر ، أو عنيدا ، أو مخبولا ، أو جامدا ، أو مقداما . . . الخ . . . الخ .

ويخشى باكارد ان ياتي اليوم الذي يتلاعب فيه الزعماء والقادة بهذه المواد الغريبة ، فيحيلون سلوك الجماهير الغفيرة الى سلوك يوافق امزجة هؤلاء القادة ، خاصة في الدول ذات الحكم الدكتاتوري ، اذ يكفي ان توضع هذه المواد في مياه الشرب مثلا ، لتحيل التمرد والعصيان الى طاعة عمياء ، أو تدفع الجماهير المسالمة الى وحوش كاسرة . . أي كأنما البشر هنا - وتحت تأثير بعض هذه العقاقير - قد يصبحون كالدمى الحية التي تاتمر بأمر المادة أو المواد التي تتلاعب بأمخاخهم .

ويضرب باكارد مثلا في تشاؤمه ، فيذكر ان « التكنولوجيا التي جاءت لضبط السلوك،

* انظر دراستنا في هذا الصدد بعنوان « مستقبل المخ . . ومصير الانسان » على صفحات عالم الفكر - العدد الاول - المجلد الرابع صفحة ٧٥ - ١٢٠ سنة ١٩٧٣ .

والتلاعب في بدايات الحياة (يقصد أطفال الأنابيب) ونهاياتها (يقصد تأخير حلول الموت بالأجهزة الحديثة) قد أدت الى بعض النتائج السعيدة - كما ناقشت ذلك في الفصول السابقة ، لكن ذلك - بوجه عام - يزيد من النكوص أكثر من التقدم !

التلاعب في اطالة عمره واجزاء من جسمه (يقصد زراعة الأعضاء بغير اطالة الاعمار) .

التلاعب في المواقف التي يحين فيها اتخاذ القرارات الهامة (بواسطة التأثير على المخ) .

التلاعب في حرماننا من خصوصياتنا .

التلاعب في النوع الانساني وتفرد .

لكن باكارد ينسى أن العلماء هم بشر أولا وأخيرا ، وأنهم مرهفو الشعور ، رقيقو الأحاسيس ، ساعون دائما الى المعرفة ، مطبقون لهذه المعرفة في تخفيف آلام البشرية ومعاناتها ، جاعلون نصب أمينهم عدم امتهان كرامة الانسان، أو التلاعب بأدميته .. صحيح أن القلة منهم قد تصنع أسلحة الدمار ، إلا أن ذلك بدافع حماية الأوطان ، لكن قرار استخدام هذه الأسلحة لا ينبع منهم ، بل أن الأمر بيد السياسيين والقادة ، ومع أن هذا الصراع بين البشر أبدى ، أو هو لازمة من لوازم الحياة على الأرض بدليل قوله تعالى « ولو لا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض » ، إلا أن البشرية تجنى منه بعض الثمار ، فصراع العقول مع العقول بفرض تطوير أسلحة الدمار ، يتمخض في النهاية عن اختراعات كثيرة تجد لها في النهاية تطبيقا يفيد البشرية في حياتها .

فتحرير الطاقة النووية من عقابها لم يكن القصد منه صناعة القنابل الذرية ، بل كان القصد هو السيطرة على تلك الينابيع الهائلة من الطاقة ، لاستخدامها في توليد الكهرباء ، أو دفع السفن ، أو إطلاق الصواريخ ، أو تشغيل بطارية صغيرة بالطاقة الذرية ، لتجمل القلب ينبض لسنوات عديدة ، كما المحنسا الى ذلك في منظمات القلوب .. ورغم أن العالم

ويضيف باكارد الى ذلك قوله « عندما يتعرض الناس الى هذا التلاعب الذي يقوم به العلماء ، فإنه يصبح من الصعب عليهم - أى الناس - أن يشعروا بأنهم شيء خاص ، هذا اذا تجاوزنا عن ذكر أنهم شيء عظيم وممتاز . أن تبريرنا لشعورنا بأننا مخلوقات فريدة لم يصبح له ما يبرره ، ذلك أن العلماء التجريبيين لا يزالون يسعون الى ابتكار طرق جديدة للتدليل على أن الانسان شيء قابل للطرق أو التطويع والليونة !

ويخلص باكارد طرق التلاعب في صفات وسلوك الانسان التي نجح فيها العلماء ، أو يحاولون التلاعب بها مستقبلا فيذكر منها :

التلاعب في السلوك بناء على وسائل علمية متقنة ومقننة (يقصد التنويم والعقاقير) .

التلاعب في مزاجه (يقصد العقاقير والأجهزة الاليكترونية التي تتسلط على مخه) .

ويخلص باكارد طرق التلاعب في صفات وسلوك الانسان التي نجح فيها العلماء ، أو يحاولون التلاعب بها مستقبلا فيذكر منها :

التلاعب في السلوك بناء على وسائل علمية متقنة ومقننة (يقصد التنويم والعقاقير) .

التلاعب في مزاجه (يقصد العقاقير والأجهزة الاليكترونية التي تتسلط على مخه) .

التلاعب الجدرى في طرق تكاثر الانسان (يقصد التلقيح وتربية الأجنة خارج الأرحام) .

التلاعب في شخصيته .

التلاعب في مخه وفي وظائفه .

التلاعب في الصفات الوراثية .

والبر والجو والفضاء ، ويريهـم ما لا عين رأت .

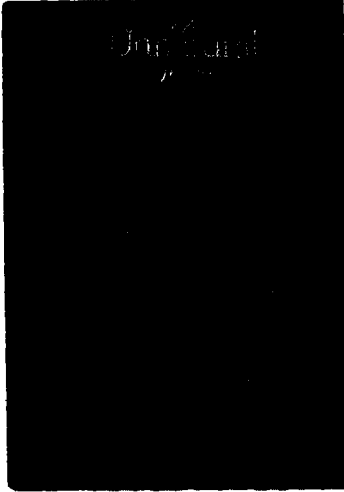
ولقد نشأت الصواريخ في البداية ، لتحمل أسلحة الدمار، وتصيب بها الأهداف البعيدة، لكن هذا السلاح قد تطور لغزو الفضاء ، وبه تم وضع أقمار صناعية تدور حول الأرض، لتنقل البرامج التليفزيونية ، والمكالمات التليفونية ، والأخبار المصورة ، وتكتشف الأعاصير ، وتنبيه عن الثروات المدفونة ... الخ ... الخ .

وأخيرا وليس آخرا نذكر ما جاءت به الآية الكريمة « وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم » .

يملك الآن مخزوننا هائلا من القنابل النووية ، إلا أن ذلك قد خلق نوعا من التوازن بين القوى الكبرى في عالمنا ، كما أنها لا تستطيع أن تجازف بشن حرب ذرية ، ولهذا بقيت القنابل مخزونة لأكثر من ثلث قرن من الزمان ، في حين أن ينابيع الطاقة النووية المستخدمة في الأغراض السلمية آخذة في الازدهار ، وربما تصبح المصدر الأساسي بعد أن ينضب مخزون الوقود الحفري التقليدي .

ولقد جاء الرادار كحاجة ماسة لاستخدامه في الحروب لكشف الأهداف المحيطة المعادية، لكنه وجد في السلم استخدامات تفوق فائدته الحربية أضعافا مضاعفة ، فأصبح بمثابة العين « السحرية » التي تهدى الناس في البحر

شكسبير، الحاضر أبداً



عبدالواحد لؤلؤة

نظرة عابرة على أى جدول مطبوعات يصدر فى إنجلترا أو أميركا ، من دار نشر تعنى بالأدب تظهر لنا ان شكسبير لا يغيب عن اهتمام الناشرين ، نصوصا أو دراسات . ان المرء ليعجب من هذه الظاهرة حتى فى هذا القرن العشرين . ثلاثمائة وستون سنة مضت على وفاة هذا الشاعر ، تعرضت سمعته الأدبية خلالها الى صنوف من المد والجزر . لم تجمع أعماله الا بعد وفاته بسبع سنين يوم صدر (الفوليو الاول عام ١٦٢٣) . تنكر له أدباء النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، وامتدت يد بعضهم (تصلح أخطاء) الشاعر المسرحي الكبير حيث كان يتبع القريحة والموهبة ، ويبتعد عن أرسطو والتابعين . القرن التاسع عشر يعيد اليه اعتباره ويضع القريحة فوق القانون . يتجرد له الرومانسيون بزعماء كولردج ، ويكادون ان يبلغوا به مرتبة التقديس . تهمل بعض مسرحياته ، ويشك فى أصالة بعضها . تحوم الشكوك حول وجوده أصلا ، وفى أواسط القرن العشرين تتحمس جماعة أميركية وتتقدم بطلب رسمي الى السلطات البريطانية (لنبش قبر شكسبير) بحثا عن وثائق قيل ان شكسبير أوصى ان تدفن معه ، واعتقد المتحمسون انها ستكشف عن أصالة مسرحياته . يقول أحد الخبثاء من الصحفيين الانكليز ان رئاسة بلدية لندن كان يعوزها بعض المال للقيام بمشروع لتصريف المياه ، فسمحت بنبش القبر ، وربما كانت قد شجعت أولئك المتحمسين من طرف خفى ، فحصلت على المال ، ولكن المتحمسين عادوا بخفى حنين .

(٧) الملك لير : فلسفة الربيع

King Lear: The Metaphysic of the Spring

(٨) اغاني ابولو و دايونيسوس

The Songs of Apollo and Dionysios

يقول المؤلف في مقدمته ان الكتاب نشأ عن تطور المحاضرات التي القاها على طلبته في كلية (تشرشل) بجامعة كمبردج في الاعوام ١٩٧٠ - ١٩٧٤ . ويشير الى ان المناقشات التي جرت معهم هي التي طورت هذا الكتاب حتى اتخذ شكله الحالي ، وهو يحسب ان الفضل في ذلك يعود الى طلبته بالذات . وهذا نوع من تواضع العلماء لانكاد نلمسه عند بعض من نعرفهم من الاساتذة ، ممن يعز علينا . وقد لفت نظري ان المؤلف يشكر عددا ممن قرأ مسودات الكتاب فأفاد من ملاحظاتهم وثاني هؤلاء البرفسور جون كاجنون John Cagnon . لقد استوقفني هذا

الاسم طويلا وحيرني طويلا . فقد وصلني مؤخرا العدد الثاني (ربيع ١٩٧٨) من نشرة الدراسات العليا بجامعة هارفرد ، وفيه مقال عن البروفسور John Gagnon

استاذ علم النفس بجامعة ولاية نيويورك ، الذي عينته هارفرد ، اعرق الجامعات الاميركية ، استاذاً زائراً لمدة سنتين . الفرق بين الاسمين هو الحرف الاول من هذا الاسم النادر نوعاً ، فاذا كان الكتاب يذكر الاسم بحرف C بدل G كفلطة مطبعية (وحتى الكتب الانكليزية صارت تظهر فيها اغلاط مطبعية في الؤنة الاخيرة ، وقد لاحظت ثلاثاً من هذه الاغلاط ، لهفى على الاغلاط في الكتب العربية ! واذا كانت الاشارة الى نفس الاستاذ فان للاشارة دلالتها في بعض الآراء النقدية التي يسردها المؤلف . البروفسور

Gagnon حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة شيكاغو عام ١٩٦٩ . وتذكر نشرة هارفرد انه قضى سنة في البحث في كلية تشرشل بجامعة كمبردج (بعد تخرجه) ، ولما كان هذا الكتاب

وعلى الطرف القصي من هذا العبث ، هناك الاهتمامات الجادة والترجمات الى لغات العالم والدراسات المتعمقة . لا يكاد يمر عام الا ويطلع علينا الباحثون بناحية جديدة لم يسبق ان تصدى لها غيرهم . ويبدو ان ليس ثمة من نهاية لهذا البحث والتقصي عن شاعر ملا الدنيا وشغل الناس .

- ١ -

الكتاب الاول بين يدي عنوانه المشهد

The Unnatural Scene

اللاطبيعي

Michael Long

ومؤلفه مايكل لونج

استاذ الادب الانجليزي بجامعة كمبردج بانجلترا ، وقد صدر عام ١٩٧٦ عن دار نشر ميثوين Methuen ، ويحمل الكتاب عنواناً فرعياً هو دراسة في المأساة الشكسبيرية A Study in Shakesperean Tragedy.

يقع الكتاب في ٢٦٠ صفحة من القطع المتوسط ويضم ثمانية فصول هي :

(١) النظام الاجتماعي والعالم المفعم بالحياة

Social Order and the Kinetic World

(٢) مغربي البندقية

The Moor of Venice

(٣) بطل روما

The Hero of Rome.

(٤) فيينا مدينة الحنابلة

The Puritan City of Vienna

(٥) كوميديا « ترويلس وكريسيدا »

The Comedy of Troilus and Cressida

(٦) الدنمارك واميرها

Denmark and its Prince

من مسرحية شكسبير : كريولانس (التى ترجمها الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا ونشرتها سلسلة من المسرح العالمي ، عدد ٥٤ ، مارس ١٩٧٤) . ففى الفصل الخامس ، المشهد الثالث ، السطر ١٨٣ - ٥ يقول كريولانس مخاطبا امه :

ما الذى فعلت ؟ انظرى : السموات تنشق والالهة تطل ، وتضحك على هذا المشهد المنافى للطبيعة .

كريولانس ، بطل روما ومنقلدها من الاعداء ، غضب على روما وانضم الى اعدائها وراح يعد هجوما على مدينته ، وهذا هو الامر « المنافى للطبيعة » . ترسل روما عددا من الاصدقاء لكي يثبوا بطل الامس عن مهاجمة مدينته ، ومن جملة من يرسلون عدد من السيدات بينهن زوجته وامه (فولو منيا) وابنه . ويحاول الجميع تحويل كريولانس عن عزمه بوسائل شتى منها الركوع امامه والتضرع اليه ، ومن بين الراكعات امه بالذات ، التى تطيل التضرع اليه ، فلا يتحمل كريولانس « هذا المشهد المنافى للطبيعة » ويوافق اخيرا ويدخل روما لعقد صلح بينها وبين اعدائها ...

والموضوع الرئيسى فى هذا المقترّب من المآسى الشكسبيرية هو هذا الشئ « اللاطبعي » او « المنافى للطبيعة » الذى يكون السمة الغالبة التى تسم الاحداث ومجريات الامور فى عدد من المسرحيات المأساوية وبخاصة : عطيل (ترجمة الاستاذ جبرا كذلك ، سلسلة المسرح العالمي ، العدد ١٠٣ ، ابريل ١٩٧٨) ، كريولانس ، يوليوس قيصر (المسرح العالمي ٨٨ ، يناير ١٩٧٧) ، الملك لير (ترجمة جبرا ، دار النهار ، بيروت ١٩٦٨) ، وطبعها دار الهلال كذلك ودار القدس والمسرح العالمي عدد ٧٦/يناير ١٩٧٦ ترجمة د . بدوى) هاملت (ترجمة جبرا : دار مجلة شعر ، بيروت

قد تجمعت مادته بين ١٩٧٠ - ١٩٧٤ كما يذكر المؤلف ، فان اغلب الظن ان المؤلف الانجليزى يشير الى البروفسور الاميركي ، الا اذا كانت الصدف النادرة قد جمعت اثنين فى كلية واحدة بجامعة واحدة لا فرق بينهما الا الحرف الاول فى الاسم !! وسبب حيرتي فى ذلك ان الاستاذ الاميركي قد اشتهر بابحاثه فى (السلوك الجنسي عند الانسان) وبسبب هذه الشهرة طلبته جامعة من وزن هارفرد ليطور ابحاثه فيها . وجون هارفرد مؤسس الجامعة الاميركية الاولى عام ١٦٣٦ ، كان استاذ فى كلية ايمانويل بجامعة كمبردج ، وقد هاجر من كمبردج البريطانية الى كمبردج الاميركية ، فى عصر الحنابلة (البيوتان) طلبا للحرية الدينية فى العالم الجديد ، واسس اول واهم جامعة فى امريكا فى محيط (نيوانجلند) الذى ما زال يوصف بالصفة (البيوريتانية / الحنبلية) .

واذا صحت ظنوني ، التى احس انها صحيحة ولا اقوى على ابراز الدليل المادى على صحتها ، فانها تفسر هذا الاهتمام الجديد نسبيا فى الدراسات الشكسبيرية : واعنى به دراسة نواحي السلوك الجنسي لدى عدد من شخصيات المسرحيات الشكسبيرية ، وبخاصة عند كليوباترا ، تلك « الفجرية » اللعوب ، التى اشاعت فى محيط انجلترا البارد المعتم دفء مصر وشمسها ، وتلك ناحية يقدرها اكثر من القارئ العربى سكان انجلترا وشمال غرب اووربا عموما .

ولنترك هذه المسالة مؤقتا ، دون ان ننسى هذا الاهتمام المتزايد بنواحي السلوك الجنسي لدى العديد من الشخصيات فى مسرحيات شكسبير التى صار النقد فى الونة الاخيرة يصب عليها اهتماما جادا ... ترى الآن النقد لم يعد امامهم من جديد يبحثونه فى ادب شكسبير ؟ !

عنوان الكتاب (المشهد اللاطبعي) مأخوذ

وإذا صح هذا التفسير في الكوميديا فانه يقصر في المأساة . يرى الكاتب ان مسرحيات صعبة مثل هاملت ، صاع يصاع ... تقدم تحليلًا اجتماعيًا - نفسيًا للثقافات البشرية يتميز بتماسك وتفصيل عجيبين . فالمآسي لا تقدم مجرد افراد يتحركون وسط «عالم» بل يجب النظر اليهم كشخصيات في مواقف اجتماعية ذات خصوصية عالية في المجال الاجتماعي النفسي . فثمة خصوصية اجتماعية نفسية في روما كريولانس وبندقية عطيل ، وفيينا صاع بصاع والسينور هاملت . كل واحد من هذه المجتمعات الأربعة يتميز بطابع اجتماعي نفسي هو الاساس في الحركة المأساوية في كل من المسرحيات الأربع . وإذا اخذنا هذه المسألة بما تستحقه من اهتمام امكن فهم الشخصيات المأساوية فيها بصورة ادق . هنا تقوم الثقافة البشرية على فوضى من التناقضات والأمور غير المنتظرة . وتكمن المأساة في عدم قابلية الثقافات على التطويع ، أو التطيع ، وفي عدم قابلية التطويع في الأذهان التي نشأت على قيم حضارية معينة رسخت فيها ، وفي التنافر بين عالم الواقع وبين العالم المغمم بالحياة . وهكذا تكون الحركة في المأساة من الثقافة باتجاه الصدمة ، على النقيض من الكوميديا حيث تكون الحركة من القانون باتجاه الانفلات .

سيكولوجية الحياة الاجتماعية التي يراها المؤلف ضرورية لفهم المأساة عند شكسبير ، توجد ملامحها عند شوبنهاور ونييتشه قبل ان نجدها عند فرويد . ففي الطبعة الثانية من كتابه (مولد المأساة) التي ظهرت عام ١٨٨٦ ، يعلن نييتشه اسيفه لاتباعه رأى شوبنهاور في فكرة « الامتسلاام » المأساوي ، ويقول ان « الاغريق لم يكونوا متشائمين قط ، وان شوبنهاور كان على خطأ » . والواقع ان شوبنهاور ليست لديه « نظرية » محددة عن المأساة ، وبرز ما يقوله في كتابه (العالم كراداة وفكرة - مثال -) ان « عالم » المرء

١٩٦٠ ، ١٩٦١ وطبعها دار الهلال ، فبراير ١٩٧٠ ، المسرح العالمي ، عدد ٢٤ ترجمة د . عبد القادر القط ، سبتمبر ١٩٧١ (ماكبث ،) ترجمة جبرا وستصدر في سلسلة المسرح العالمي قريبا) ، انطوني وكليوباترا ، اضافة الى صاع بصاع (المسرح العالمي ١٨ / مارس ١٩٧١ ترجمة د . زاخر غبريال ، العين بالعين) .

ينطلق الكاتب من فكرة ان ثمة صراعا بين « الطبيعة » وبين « التركيب الاجتماعي » في المسرحيات المأساوية عند شكسبير ، وهذا الصراع هو جوهر المأساة حسبما فهمها اكبر شاعر مسرحي . ولهذه الفكرة جذورها في الكوميديات التي سبقت المآسي ، كما ان للفكرة اصولا يلتبسها الكاتب في آراء اثنين من اكبر الفلاسفة الالمان في القرن التاسع عشر ، هما : شوبنهاور ، وبخاصة في كتابة (العالم كراداة وفكرة - أو مثال -) ، ونييتشه ، الذي انطلق في فهم المأساة من آراء شوبنهاور ، ثم تنكر لها ، وذلك في كتابه (مولد المأساة) . ففي « الكوميديا الاحتفالية » ثمة « انفلات » من « قوانين » مفروضة من « المجتمع » و « الثقافة » بمعناها الواسع ، الذي يشمل العادات والاعراف وضوابط السلوك . ويقدم الكاتب مثالا على ذلك في مسرحيتي صاع جهد الحب وحلم ليلة صيف ، حيث نجد « البشر المتمدنين » في نهاية المطاف يخضع ما يميزهم من كبرياء وثقة أمام ما تعارف عليه العالم في مجال المرح والحب ، ويتم الاعتراف والقبول بما في الحياة من أمور غير منتظرة او خارجة عن سيطرة الانسان ، ويتم قبول « الطبيعة » في مسار الحياة الواقعية ، وعالم الخبرة الذي يحكمه « قانون » و « ثقافة » . وهكذا « تحتفل » الكوميديا بعملية « التطويع » أي تطويع الانسان المتمدن وليس انكساره أمام ضغوط الطبيعة .

ورغم ان هذه المسرحية تقصر عن مآسي شكسبير الكبرى مثل كريولا نس و انطوني و كليوباترا غير اننا نجد في مأساة بروتس تجسيدا لنظرة شكسبير المأساوية ، التي يجدها المؤلف مطابقة لمفهوم شوبنهاور عن مأساة الانسان المثالي (السقراطي) كما فهمه نيتشه . بروتس رجل في غاية التمدن والتهذيب ، ولكنه ينتهي الى قتل اقرب اصدقائه : يوليوس قيصر ، يتسبب في تحريك الرعاع في حرب اهلية ، ثم الى الانتحار بعد ان تكون زوجته قد قتلت نفسها بابتلاع الجمر الملتهب . فالانسان السقراطي المثالي كما يقول نيتشه يرى ان العالم يمكن فهمه عن طريق فهم مجموعة من القيم والمدرجات ، وبالتالي يمكن اصلاح العالم عن طريق هذه المعرفة . ولكن هذه المعرفة تقود الفرد الى الوقوف وحده امام عالم تصطرع فيه قوى من نوع آخر ، يكون عدم ادراكه لها سببا في السقوط نحو الهاوية . وهنا لا نملك سوى « الاشفاق » على الحال التي وقع فيها البطل المأساوي ، والاشفاق عنصر مهم من عناصر المأساة عند شكسبير ، كما عند سقراط : الاول ادركه بالسليقة والثاني بالمحاكمة الفلسفية وتحليل النماذج ، ورغم محدوديتها في الادب الاغريقي . فنحن « نشفق » على بروتس لعدم قدرته على « تطويع » الثوابت في ذهنه المهذب المتمدن امام قوى في عالم لا يتصف بالضرورة بمثل هذه الصفات . هذا هو التضارب بين « القانون » وبين « الطبيعة » .

في الفصل الثاني من هذا الكتاب يتناول المؤلف بالتحليل مسرحية عطيل Othello مؤكدا على كونه (مغربي البندقية) . وكونه مغربيا (اسودا) في البندقية الباذخة ، وزوج دزد مونه (الجميلة) يشكل اول اشارة الى (المشهد اللاطيعي) . عطيل بطل مخارب يتحلى بأنبل الصفات المثالية ويحسب « ان الرجل الذي تخونه زوجته ليس سوى غول

ليس سوى « مثال » او صورة او فكرة لا وجود لها الا في ذهنه . وان ثمة عالما آخر هو عالم « الارادة » ، عالم قوى محركة عمياء غير واعية ، لا يكون الذهن فيها سوى وسيط بين قوى مضطربة تربطه باذهان اخرى واشياء اخرى . وهكذا يؤدي « المثال » في ذهن المرء الى الخداع ، وهكذا التفكير يؤدي بدوره الى النظرة الاخلاقية - النفسية التي نجدها في مآسي شكسبير . ويرى شوبنهاور ان ليس من شيء « غير عادي » في المأساة ، وان ليس ثمة ما هو اقرب الى المأساة من نقيضها : الكوميديا . ويكون سلوك المرء حسب هذا التفكير واحدا من اثنين : الاستسلام - الاستخفاف والضحك : جوهر المأساة - الكوميديا .

هذه الثنائية في فلسفة شوبنهاور اصبحت عند نيتشه رمز أبولو = المثال ، دايونيسوس = الارادة . ولكن نيتشه يطور الثنائية لتصبح اكثر تعقيدا فتشمل خمسة اشياء : ثلاثة منها تتفرع عن المثال ، واثنان عن الارادة .

يلذهب المؤلف في استعراض فلسفة نيتشه حول المأساة ويخلص الى القول انها برغم غموضها تساعد على فهم وتحديد الانماط الاساسية في المأساة الشكسبيرية . وهذا يضع امام المؤلف سبيلين نحو فهم نظرة شكسبير المأساوية :

الأول الطريق الرمزي المتمثل في صراع القانون ضد الطبيعة كما في الكوميديا الاحتفالية .

والثاني طريق التفصيلات الخاصة التي تقدمها آراء شوبنهاور ونيتشه في المأساة . ويرى ان الطريقتين يجتمعان في بداية المرحلة المأساوية الكبرى التي تبدأ بمأساة رجل واحد هو (بروتس) في مسرحية يوليوس قيصر .

ووحش « وهذا موقف « الثقافة » . ولكن موقف (الطبيعة) يمثله (ياغو) العارف بخفايا الامور ، الذي يرى « ان المدينة تعج بالوحوش والفيضان المتمدنة » هذا جوهر مأساة عطيل المثالي في مواجهة الواقع . يشترك عطيل مع كريولا نس في الصفات المثالية وبطولة المحاربين ، ومثله ينتهي الى حتفه عندما تزدحم عليه قوى الشر التي لا تدركها الثقافة ولا القوانين ، وعندما ترفض الثقافة التطويع تحصل الصدمة التي تقود الى المأساة .

هكذا ينظر المؤلف الى عطيل في محيط (البندقية) بقيمتها المدنية وثقافتها وقانونها . وهكذا يرى شكسبير مأساة البطل من خلال الوضع النفسي - الاجتماعي . وهكذا يرى مأساة دزد مونة ذاتها : فهي المثل الاعلى « للسيدة » في مجتمع الحضارة والثقافة المثالي في البندقية . وعندما تخفق في ادراك ما يحوكه (ياغو) وقوى الواقع التي لا تدركها « ثقافتها » يكون السقوط الفاجع ومدينة البندقية لها قيم حضارية اجتماعية ونظرة الى « الطبيعة » تتعارض مع « العالم الواقعي » وعندما تتعارض النظرتان يكون السقوط الفاجع من نصيب المدينة قدر ما يكون من نصيب عطيل او دزد مونة . هنا كذلك نجد « مثال » شوبنهاور في مواجهة « الارادة » الاولى لا وجود له الا في « ذهن » المدينة والثاني موجود في « القوى الخارجية » .

الفصل الثالث من الكتاب يدور حول
(بطل روما) كريولا نس اذ يجد نفسه وسط « المشهد المنافي للطبيعة » الذي قاده اليه ذلك الصراع بين « المثال » من الثقافة والتمدن وبين « القوى المتصارعة » في العالم الخارجي الذي لا سيطرة للبطل عليه . مرة اخرى لا تكون المأساة هنا مأساة « فرد » مهما عظم شأنه ، بل مأساة فرد في « وضع اجتماعي -

نفسى » . وبهذا المعنى تكون المأساة ظاهرة رومانية . فالأزمات في شخصية البطل هي أزمات رومانية ، والصراعات في مجتمع روما تنعكس صراعات في وجوده بالذات . فاهل روما يعيشون حسب قوانين موضوعة : هي عسكرية تمجد فئة من الناس في مسرحية كريولانس ، وهي قوانين نظام ومراتب وكفاءة في مسرحية انطوني وكليوباترا ، وهي قوانين صلاية رواقية لا يتأثر البطل فيها بالانفعالات بل يخضع لحكم الضرورة القاهرة في مسرحية يوليوس قيصر . صرامة هذه « القوانين » تقف في مواجهة « الحياة المفعمة بالنشاط والانفعال » . وبهذا المعنى تكون روما مثال « الثقافة » في مواجهة « الطبيعة » . والحياة في روما حسب هذه القوانين حياة مغلقة على ذاتها ، و « كل حزب بما لديهم فرحون » ، لا يكادون يعترفون بوجود « عالم » او « حياة » خارج روما . ومن « خصوصية » هذا المجتمع الروماني انه يؤله البطل الذي صنعه المجتمع ذاته ، كما في شخص كريولا نس المنحدر من آل مارسيسوس ؛ والخطوة التي تسبق تأليه البطل مارسيسوس كريولا نس هي خطوة تمجيد تعبق بتعبيرات حب تكاد تكون جنسية في اوصافها وتفصيلاتها .

ففي المشهد الثاني من الفصل الثاني يقدم كومينوس وصفا مفصلا لشخصية مارسيسوس الذي قهر اهل كريولي . وفي هذه الاوصاف تورية وصور بلاغية ملأى بإشارات الحب والجنس ، هي مبالغة في محبة البطل . وهذه نظرة ثابتة من شكسبير في تضاعيف نفسية مجتمع روما . ولكن « التماسك » في شخصية البطل الذي صنعه قانون روما « على صورته وشبهه » ما يلبث ان ينهار . فعندما تفضب روما على البطل الذي صنعته وتحكم عليه بالنفي ، ينقلب البطل صائحا في وجه روما « انني انا انفيك » ويخرج من روما بحثا عن « روما » اخرى . حسب « المثال » الذي في ذهنه ، ويحسب انه واجدها في مدينة اعداء روما : آنتيوم . هنا يبدأ الانحدار نحو

ماريانا ثمتنا للعفو عن جريمته ، ويطلق سراح كلوديو ليتزوج من جوليت ، اذ تصبح تهمة مساوية لتهمة انجيلو ، الذى يتظاهر بالطهر والعفة واحترام « القانون » ولكنه فى « الطبيعة » البشرية غير ذلك .

فى هذه المسرحية تختلط المأساة بالكوميديا والدين والجنس ، وهذا مدعاة للكثير من الاضطراب فى المسرحية ، مما جعل النقاد يصفونها من « مسرحيات المشاكل » . فكما فى عطيل وكريولا نس تقدم صاع بصاع نواحي الضعف النفسية فى ثقافة بعينها ، تنسحب على مجتمع يؤذيه غياب قيم تجعل تطور ذلك المجتمع نحو النمو مسألة . فثمة (قانون) يحيطه خوف عظيم لدى التطبيق ، لذلك فهو قانون « قاهر » تسير الى جانبه مظاهر « الطبيعة » والضعف البشرى .

صفة « البيوريتانية » او الطهرية، تنطبق على سلوك الشخصيات فى هذه المسرحية ابتداء من الدوق فنازلا . واول مزايا البيوريتانية (او الحنبلية) هذا التمسك الشديد بمظاهر الطهر والعفة خلاف ما يجرى لدى السلوك ، واحسن مثال على ذلك سلوك انجيلو لنفسه . فالول جملة ينطق بها انجيلو فى المسرحية هي « الطاعة ابدا .. » والطاعة هي اولى القيم فى مجتمع فيينا مدينة الحنابلة ، مدينة ترى ان عالم المجتمع يمكن ان يفدو جميلا اذا امكن التخلص من « الطبيعة » . هذا « القانون » يفرضه على انفسهم اهم الشخصيات فى المسرحية ، ولكنهم .. يخدعون انفسهم بهذا المعتقد المؤسف الذى يريدون فرضه على « مساكين العالم جميعا » . هذا « المثال » عن العالم الذى يوجد فى « ذهن » انجيلو بالدرجة الاولى ، نيابة عن « قانون » يحكم « ثقافة » مدينة بمجتمعها يقدم صورة للمأساة الكوميدية حسبما يراها شوبنهاور .

المأساة ، عندما تصطدم « الطبيعة » مع « القانون » . ففى المشهد المتنامي الفاضب عند اسوار روما ما يلبث « اللاانسان » فى شخص « البطل المصنوع » ان ينصاع امام « السيدات » و « الأم » و « الطفل » .. ينصاع البطل المصنوع الى مجتمع هو « مجتمع رجال » بالاساس . وعندما يدخل البطل الذى كان الى المدينة التى صنعته ، حاسبا انه سيحل السلام ، ما يلبث ان يفاجئه المتآمرون ويضعون حدا « لخروجه » على قانون روما بقتله شر قتلة . « هذا المشهد المتنامي للطبيعة » بالغ الايلام . فهذه ليست مأساة بطل فى فراغ ، بل « مشهد لا طبيعي » لمدينة تخشى الطبيعي ، مدينة لا تعترف بوجود الحياة خارج اسوارها ، فتسم الحياة ذاتها عند الجذور .

الفصل الرابع (فيينا مدينة الحنابلة)

يتحدث عن مسرحية صاع بصاع Measure for Measure. ففى غياب دوق فيينا يصبح انجيلو نائبا عنه ، وهو رجل عليه مظاهر العفة ولكن باطنه خبيث . فقد وعد ماريانا بالزواج ، ولكن لما ضاع مهرها مع اخيها الذى غرق فى البحر تنكر لها . وثمة كلوديو الذى كان على وشك الزواج من جوليت ، ولكنه وقع ضحية انجيلو ، الذى اغتتم فرصة نيابته عن الدوق ليثبت عفته بالحكم على كلوديو ، الذى ارتكب خطأ فى حق جوليت قبيل الزواج . ولما جاءت ايزابيلا شقيقة كلوديو ، وهي على وشك دخول سلك الرهبنة ، تحرك معدنة الخبيث ، وعرض عليها الفحش ثمتنا لانقاذ اخيها. ولكن الدوق تنكر فى هيئة راهب ، ليكيل الصاع بالصاع لنائبه الخبيث ، فقد اقنع ايزابيلا ان تلاقى انجيلو ليلا ، على ان ترسل بدلها ماريانا التى كان قد وعدها بالزواج ، وتم الخطة بنجاح ويدير الدوق محاكمة تتهم فيها ايزابيلا النائب انجيلو بارتكاب الفحش وتطلب عقابه، وتكشف الحقيقة ويرغم انجيلو على الزواج من

الذى يحافظ عليه في فصول الكتاب جميعا ، وهي ان المأساة الشكسبيرية ، والمسرحيات عموما ، يجب ان ينظر اليها من خلال وجود البطل في مجال اجتماعي - نفسي ، وليس النظر اليه كمجرد فرد في العالم . مسرحية **هاملت** تصنف مع « مسرحيات المشاكل » ، ومثل تلك المسرحيات تكون احدى مشاكل **هاملت** اخفاق البعض في النظر اليها ككل واحد شامل ، اذ يرون انها تدور حول **هاملت** او حول امير الدنمارك وليس عن الدنمارك التي اميرها **هاملت**. هذا هو الفرق الجوهرى بين نظرة المؤلف وبين نظرة غيره من النقاد والجمهور على السواء ، تلك النظرة التي تقود الى موقف « عاطفى » مبالغ فيه ، او موقف « تشخيصي تحليلي » مبالغ فيه كذلك . يرى المؤلف ان مسرحية **هاملت** حتى في غياب امير الدنمارك تبقى مسرحية من الطراز الاول . ولكن الخيال الذى خلق محيط السينور يعادل في الاهمية خلق الشخصية التي يعذبها مجتمع السينور . وهنا جوهر المأساة : التماسك الاجتماعي - النفسي في النظرة المأساوية لدى شكسبير في هذه المسرحية ، التي يعدها غالبية النقاد والجمهور من اعظم اعمال شكسبير . فالتنظر الى **هاملت** في محيط السينور ضرورى مثل النظر الى عطيل في محيط البندقية ، ففي هذا المجال وحده يمكننا « التعاطف مع فرد بعينه ، اوجدته ثقافة بعينها ، ما لبثت ان وقعت في شراكها .

القيم الاجتماعية السائدة في السينور
Elsinore تتصف بالنفعية ، والعملية ، والوصولية السياسية والتجسسية ، وقيام الانسان باستغلال الانسان ضد الانسان . الملك هو مركز التحريك في هذه المسرحية ، يلعب بالشخصيات كما يحرك قطع الشطرنج . و**هاملت** يلعب في مواجهة الملك ، ويرفض اطاعة قواعد اللعبة ، وبخاصة في رفضه التصرف بشكل « مقبول » في محيط السينور ، لان « الحياة المفعمة بالحركة

يتحدث الفصل الخامس عن (كوميديا ترويلس وكريسيدا) ويجدها المؤلف من نفس طبيعة **صاع بصاع** ، اى من « مسرحيات المشاكل » . فهذه مسرحية تعج بالاضطراب والهياج والدهشة ويجدها بعض النقاد تفتقر الى التماسك ، لان فيها يجتمع المأساوى والكوميدي . ولكن مرجع ذلك ان الذهن في عصر النهضة يجمع النقيضين ويحتفل بالتضاد ، ويميل احيانا الى عناصر الضحك والاستخفاف . العنصر الاساس في هذه المسرحية فكرة ان « الثقافة » تقف في وجه شيء يرفض ان يلين ، وهذه فكرة « الطبيعة » في المسرحيات السابقة . وفي هذه الكوميديا يجد المؤلف كذلك اغلب المزايا الاساسية في النظرة المأساوية لدى شكسبير . فهو يرى ان الكوميديا والمأساة تجتمعان في الاساس على شكل التناقضات بين عنفوان الحياة الموجود في « ارادة » العالم وبين التركيب العنيد في « الصور » التي يقدمها الناس عن ذلك العالم . فالتناقضات والانفصام بين الآخرين مما يؤدي الى الضحك من امور تقدمها هذه المسرحية مثل : التظاهر ، الثقة الزائفة ، اخفاق الرؤية ، المبالغة في انماط اللغة والسلوك والرغبة في « تجاوز » الاضطراب المادى في العالم . فالحرب الدائرة بين الاغريق وطروادة ، وهي مجال هذه المسرحية ، لاتسمح للناس بالانفلات من القيم والظروف التي فرضتها الحرب ، فلا يسعهم بالتالي سوى الخضوع لتلك القيم والتنقيس بالضحك والبحث عن المثيرات العاطفية . هذا الانحباس في « الطبيعة » يفسر ظلال المعاني الجنسية في الكثير من لغة المسرحية ، عن طريق الثورية والصور البلاغية التي كانت مألوفة لدى جمهور المسرح في العصر الايلزابيثي وبدايات القرن السابع عشر في انجلترا .

الفصل السادس من هذا الكتاب يدور حول (الدنمارك واميرها) ... صياغة العنوان وحدها تدل على الموقف النقدي لدى المؤلف

بهذه الشخصية دون ان نسقط في الاضطراب. ففي اول ظهور له في المسرحية نتقبل حزنه على وفاة والده وصدمته بزواج امه العاجل على انهما من المظاهر الاصلية في شخصيته ، ولكننا لا نلبث ان نفهم ذلك على انه نوع من الكشف عن الذات يتطلب دورا دفاعيا عن الفراغ الداخلي الذي يحس به . ومثل ذلك شعورنا تجاه مزاحه في مواضع شتى من المسرحية . ولكن انصياعه الأخير والدخول الى السينور يشكل موقفا في غاية الايلام ، ربما كان اكثر المواقف ايلاما في مآسي شكسبير جميعا .

الفصل السابع يحل مسرحية « الملك لير » وفلسة الربيع (. هنا يجد المؤلف ان هذه المسرحية تختلف عن الخمس السابقات في كون تلك يمكن وصفها بالمسرحيات المساوية « الشتائية » . ففي عطل ، كربولانس ، صاع بصاع ، ترويلس وكريسيدا ، وهاملت يكون تدفق نسخ الحياة الجديد حضورا مخيفا ، يقلق الارض المتجمدة تحت اقدام القانون العتيق ، اما في الكوميديا الاحتفالية فان الازمات تقابل وتعايش ، كما لا يفعل ابطال الماسي . هنا قد تشتبك الانظمة وتزايد الضغوط ، ولكنها تجد متنفسا بشكل خلاق بتوسط الطبيعة . وتحدث مصالحة يتم فيها قبول واستيعاب قوى العنفوان ، وتستمر القوى التي تغذى ارادة العالم دون ان تعيقها تصلبات القانون . وتقوم عناصر الغموض والمحاولة تجاه غير المفهوم بنقل القوى المحركة الى عالم « الثقافة » الذي يجد ، مثل عالم « الطبيعة » ، ان يوسعه فسح المجال امام ولادة الربيع . اما في المسرحيات الخمس الشتائية فان الامر يختلف . هنا لا يطل الربيع بحرية كما يفعل في الانفلات الكوميدي - الاحتفالي . فالبشر « المتعدنون » في الماسي الخمس قد فقدوا ما يميز عنفوان الحياة ، الذي اذا ما ظهر لهم ، أحاطوا به وحاصروه لانهم قد تعودوا

والنشاط « ترفض الانصياع الى « القيم المقبولة » وتحاول « تطويعها » باتجاه « الطبيعة » . والواقع ان « القيم » الشائعة في مجتمع السينور هي « لا قيم » لدى اناس يمكن وصفهم بعبارة التوراة : « اعداء النور » بمعنى اعداء « الطبيعة » وفي مسرحية هاملت نجد الصراع بين « قوى الحياة المفعمة بالنشاط » وبين « لاقيم اعداء النور » على اكمل وجه ، وخير من يمثل اعداء النور هؤلاء ، كل على طريقته ، شخصيات الملك كلوديوس ، الوزير بولونيوس ، وجيرترود ام هاملت ذاتها . هؤلاء « شرائع » اجتماعية - نفسية في محيط مجتمع السينور . ثم يذهب المؤلف في تفاصيل حول هذه الشخصيات الثلاث في تمثيلها موقف اعداء النور ، وفي موقف هاملت ضد كل واحد منهم خلال المسرحية . ولكن شكسبير لا يقدم هذه الشخصيات بشكل يجعلنا نبني شعورا بالعداء ضدهم ؛ بل انه يحبس « لا تعاطفه » معهم ، ويقدمهم على انهم اناس عاديون يعيشون طبقا لقيم مقبولة في مجتمعهم الذي تمثله قلعة السينور . وحتى زواج جيرترود المبكر ، بعد وفاة والد هاملت ، من الملك كلوديوس ، عم هاملت ، لا يقودنا شكسبير الى اعتباره « جريمة » ، لان الجريمة الوحيدة التي تجمع اعداء النور الثلاثة كونهم يساهمون دون احتجاج في اتباع قيم اجتماعية هي في الاساس على النقيض من متطلبات الوعي الطبيعي لدى الانسان . فهي بهذا المعنى جريمة عدم القدرة على الرؤية ، وجريمة عدم الادراك ، المتمثلة في اخضاع انسانياتهم الى ارض يباب ، تنعدم فيها امكانية الحياة ، ويكون اي عنصر حياة يحرك حامل الجذور مدعاة للفرع ، سواء كان هذا العنصر في ذواتهم او في ذوات الآخرين .

شخصية هاملت نفسه تحملنا على التفكير في افعاله على مستوى مزدوج . ففي كل فعل نجد انفسنا نقيمه بشكل ، ثم نعود لتقييمه بشكل ثان . وفي اثناء ذلك نزداد فهما ووعيا

تقسيمها بين بناته الثلاث . واذا يكون تحجر قانون الثقافة لديه سببا في الانحدار نحو هاوية الجنون ، وسط عناصر الطبيعة المتمثلة في العاصفة الشتائية القاسية ، تبدأ رحلة معاكسة لانقاذ الملك والثقافة ، وذلك بولادة الربيع في شخص كورديليا ، صغرى بنات الملك . فبعد ان انقاد تحجر الثقافة في شخص الملك الى الكلام المعسول والنفاق الاجتماعي لدى وجونوريل ، البنيتين الاكبر من كورديليا، يتقهقر الملك نحو صدمة المأساة، ليدرك وسط اشدادها ان كورديليا وحدها هي المخلصة ، بنقائها من « الثقافة » المتعارف عليها في البلاط ، وهي وحدها التي ستكون في النهاية منقذ الانسان الاجتماعي وثقافته من متحجرات الثقافة الموروثة المنغلقة بوجه التجدد ونسغ الربيع . ولكن الوصول الى ذلك الربيع كان محفوا بالمآسي وخيبات الامل ، وكانت قسوة الشتاء هي التي جعلت ميلاد الربيع اغلى وأجمل .

الفصل الثامن والاخير في هذا الكتاب
عنوانه (اغاني ابولوودايونيسوس) . ابولو اله الشعر ، ودايونيسوس اله الربيع والخصب والاحتفال والاناشيد . والفصل بهذا المعنى يستعرض الصفة الغنائية في الشعر الذي كتبت به مسرحيات شكسبير التي يبحثها الكتاب . وربما كانت هذه الصفة تستعصي على النقل الى اللغة العربية ، وتقصر عن ايصال الجمال والغنائية التي تتوهج بها لغة شكسبير في الاصل . ففي مسرحية **انطوني وكليوباترا** ثمة روائع من الغنائية اللفظية ، ربما كان اقربها منالا وصف السفينة التي كانت كليوباترا تستخدمها للاقامة عشيقها انطوني . وفي مسرحية لا تشبه هذه ، مثل **ماكبث** ، نجد غنائية لفظية ورؤيا رومانسية رائعة ، سواء في مناجاة ماكبث او مناجاة ليدي ماكبث نفسها بعد تحريضها على قتل الملك الضيف . ومشهد « الشرفة » في **روميو وجولييت** ليس غير واحد من روائع الرؤى الرومانسية

العيش بمعزل عنه . فقوى « الطبيعة » لا يحتملها حكم « القانون » وعنقوان الحياة « متوحش » تجاه اذهانهم « المتمدنة » . وهذا يعني انه يشكل خطرا عليهم ، يقود الى سقوطهم . فقد تعود الدهن « المتمدن » على الجهل بوجود تلك القوى ، كما في مجتمع البندقية او طروادة ، او على اتخاذ موقف عدائي تجاهها ، كما في مجتمع روما او فيينا او السينور . ويتخذ الشتاء صورة العجوز الذي قد حجره « القانون » فيخنق الربيع الذي يريد ان يطل في اجتماع عطل مع دزدمونة ، كريولا نس مع فرجيليا ، كلوديو مع جولييت ، ترويلوس مع كريسيديا ، وهاملت مع اوفيليا .

اما مسرحية **الملك لير** فهي تختلف عن تلك جميعا . فهي تنظر نظرة شمولية الى القانون البشري وليس الى « قانون » مجتمع بعينه . فنحن لانجد في هذه المسرحية « قانون » المجتمع القديم في بريطانيا ، كما راينا قوانين روما او البندقية او السينور . وشخصية الملك هي شخصية الانسان الاجتماعي عموما، وبهذا المعنى فاننا امام مسرحية موضوعها « العالم » والانسان التمدن عموما ، وعلاقته بعالم الطبيعة عموما كذلك . والمسرحية تلخص العالم المأساوي بشكل شامل ، وتقدم نظرة حول النظام البشري في علاقاته المتشابهة مع انظمة اجتماعية محددة ، وبهذا المعنى فان مسرحية **الملك لير** ترتبط بالتفكير المأساوي في مسرحيات شكسبير الأخرى . يرى الملك نفسه على انه صاحب الطبيعة ومالكها ، ومانح القوانين القوي . وهو بهذه « الثقافة » لا يعرف ليونة او مصالحة ، لذلك فهو يحكم بالنفي على صغرى بناته كورديليا ، لأنها خرجت على « طبيعة القانون » كما يفهمه الملك . ولان لير يملك قوة الثقافة فانه يعاني كذلك من نواحي الضعف المأساوية فيها ، وهذه ستقوده حتما الى الصدمة التي تحطم القانون لتعيد خلقه من جديد . يبدأ الملك هذه المسرحية ويده خارطة مملكته يريد

شخصيا أن التوفيق كان حليفه في اتباع هذا المنهج ، وربط عددا من المسرحيات بخيوط تعود في النتيجة الى ذهن محلل واع ترفده موهبة شكسبير العظمي . قد يتساءل القارئ ان كان شكسبير يفكر بسقراط او غيره من الفلاسفة اثناء الكتابة . . ولكن شكسبير الذي كان يعرف « قليلا من اللاتينية » ، واقل من ذلك من الاغريقية » استطاع ان يفيد في كتاب نورث الذي ترجم بلوتارك اكثر مما يستطيع غيره ان يفيد من مكتبة المتحف البريطاني برمتها ، حسب قول اليوت ، وهنا روعة الموهبة .



الكتاب الثاني عنوانه « التمثال الحي
The Living Monument « ويحمل عنوانا فرعيا كذلك : شكسبير والمسرح في عصره
Shakespeare and the Theatre of His Time

مؤلفة الكتاب الاستاذة ميوريل براد بروك M. C. Bradbrook ، استاذة الادب الانجليزي في جامعة كمبردج كذلك ، ورئيسة اقدم كليات البنات في تلك الجامعة وهي كلية جيرتون Girton (وتلفظ بالكاف المعجمة وليس بالجيم) . لقد حضرت الاستاذة برادبروك استاذة زائرة الى قسم اللغة الانجليزية وآدابها بجامعة الكويت في شتاء ١٩٧٠ لمدة اسبوعين ، فتركت علينا نحن الاساتذة قبل الطلبة اثرا لا ينسى . هذه السيدة هي (التمثال الوقور) لكل معرفة اكاديمية تتعلق بالادب الانجليزي . عرفت مشاهير الادباء الانجليز عن كذب . تحدثك عن ت.س. اليوت فتحس كأنه ثالثكما في الحديث ، تحدثك عن الروائي الاشهر اى.ام. فورستر E. M. Forster وايامه الاخيرة في كلية الملك King's College فتحس كأنك ترى مؤلف (رحلة الى الهند) و (هواردزاند) ينظر اليكما نظرات تحمل السنا الخابي من مطالع القرن العشرين . تجلس الى

والغنائية التي تتدفق عذوبة في مسرحيات شكسبير . وفي حلم ليلة صيف نجد مثل هذه الغنائية والروح الرومانسية في شعر « يهر الانفاس » حسب تعبير المؤلف ، الذي يرفض وصف هذا النوع من الشعر باللجوء الى تعبيرات الاكروباتيك اللفظي ، ويرى انه في توصيله معاني الحب وصور الجمال ومباهج الطبيعة يفوق رومانسية الرومانسيين الكبار من وردزورث والتابعين . يرى المؤلف أن الصفة الغنائية في ماكبث يمكن ربطها باغانى أبولو من حيث سمو اللغة ورفع العواطف الانسانية في شتى حالاتها ، كما يمكن ربط الصفة الغنائية في انطوني وكليوباترا باغانى داوينيسوس من حيث احتفالها بالجسد والحب والشبق . فحيث تكون ماكبث مسرحية يسرى في تضاعفها الشتاء ، نجد الربيع يبسم في ارجاء انطوني وكليوباترا ، غناء ولونا وترفا وشبابا .



الدراسة النقدية التي يقدمها هذا الكتاب لها أهمية خاصة لاسباب شتى . فهي أولا نتاج فكر « يحترف » شكسبير دراسة وتدرسا ، ويعرف كل من مارس التدريس الجامعي ان الاستاذ تظهر له اثناء المحاضرات نواح من الموضوعات التي يحاضر فيها لم تخطر بذهنه اثناء التحضير او اعادة النظر في مدارس من نصوص ونقد حولها . ومما يساعد ذلك المناقشة مع المتلقى لهذه المحاضرة ، وهم طلبة جامعة كمبردج ، وعمل المؤلف كمدير للدراسات العليا في الجامعة المذكورة . **والاهمية الثانية** ان المؤلف لا يحس بضرورة قبول الآراء النقدية من عمالقة النقد الدين أسسوا مدارسهم في مطالع القرن ، بل انه يأخذ تلك الآراء بالمناقشة المليئة بالاحترام لعمل الماهرين ، دون ان يصيبه غرور اثناء تلك العملية . وثمة ناحية ثالثة ، وهي ان الكتاب يعتمد منهجا « نفسيا - اجتماعيا » في النظر الى مجموعة من المسرحيات واعتقد

التمثيلي ، وقد عملا مدة طويلة في أيام الملكة اليزابيث (توفيت عام ١٦٠٣) وفي أيام الملك جيمز الاول (١٦٠٣ - ٢٥) حتى وفاة شكسبير عام ١٦١٦ ، وقد عاش بربج بضعة سنوات بعد وفاة زميله العظيم ، والكتاب بالدرجة الاولى اكاديمي تاريخي ، ومرجع اساسي لكل من يريد دراسة المسرح والنشاط المسرحي في انجلترا في عهده الذهبي في اواخر القرن السادس عشر واول القرن السابع عشر حتى غاب المسرح والتمثيل عن الحياة الاجتماعية في انجلترا خلال فترة الكومنولث (النظام شبه الجمهوري) حيث غابت الملكية من انجلترا بقيام البرلمان باعدام الملك تشارلز الاول عام ١٦٤٩ وتسلم البيوريتان (الحنابلة او المصلحون المتطهرون) زمام الحكم بزعامة اولفر كرومويل حتى عام ١٦٦٠ . وفي هذا التاريخ عادت الملكية بعودة تشارلز الثاني ابن الملك المقتول ، وكان في الثلاثين من عمره ، بعد ان قضى والحاشية الملكية سنوات طويلة في فرنسا . ولكن الحياة الاجتماعية في انجلترا كانت قد تغيرت تغيرا جذريا . فقد احرقت الكثرة من المسارح او هدمت لان البيوريتان كانوا ضد « اللهو » ومنه التمثيل والموسيقى . لذلك صار المسرح في فترة عودة الملكية مسألة تاريخية ، ما كان يمكن لها ان تتكرر ، بغياب اعظم كتاب المسرح ، وبغياب « المزاج » الخاص في المجتمع الذي كان المسرح بالنسبة اليه ضرورة حياتية . لقد غاب المسرح عن الحياة البريطانية بالشكل المعروف في عصر شكسبير الذهبي ، ولم يرجع بشكل جاد مؤثر الا في القرن العشرين ؛ رغم ظهور عدد من كتاب المسرح والمسارح في قرنين ونصف من الزمان بعد غياب شكسبير .

ولان هذا الكتاب تاريخي اجتماعي بالدرجة الاولى فهو يستعرض ظهور المسرح وتطوره في لندن من ١٥٧٦ حتى هدم مسرح الجلوب في Globe الثاني ، خليفة مسرح بربج ، وذلك في يوم الاثنين المصادف ١٥ نيسان (ابريل) ١٦٤٤ وبذلك ينتهي العهد الذهبي في مسارح

جوارك في عشاء على « المائدة العالية » في كليتها فتحس كان الملكة فكتوريا على وشك الدخول الى بهو المطعم ، والكل يتعلق بكل كلمة تنطق بها المضيفة الوقورة . والكل يتعلق ، لانني لا ادرى الى الان كيف تمت عملية السمع لدى ، وهي تجلس الى جوارى تماما . هذه السيدة صاحبة اهدأ صوت سمعته في حياتي ، ولكن كل جملة تنطق بها ، بل كل كلمة ، موزونة محدودة ، وبالتالي مسموعة وكل جملة تسمعها من الانسنة برادبروك (واحسب انها تخطت عتبات الستين المقدسة) هي خلاصة قراءات طويلة دقيقة ومحاكمات مسؤولة واثقة . فلاحكام التي تصدرها في الدراسات الادبية هي الاحكام التي يجب ان تبدأ منها انت ايها الاجنبي ، يا دارس الادب الانجليزي . مرة دار الحديث عن المجلدات الضخمة التي تصدرها جامعة اكسفورد بعنوان (تاريخ الادب الانجليزي) وكان الحديث يومها عن جزء السنوات ١٨١٥ - ١٨٣٢ وهي فترة الرومانسية الكبرى . كتاب يربو على ٤٣٠ صفحة من المتن مع ٢٠٠ صفحة من المراجع ، من تأليف ايان جاك Ian Jack الاستاذ بكلية بمبروك بكمبردج كذلك ، واذكر انني تعدت كثيرا في قراءته . جملتان صغيرتان من برادبروك : « كتاب قد يخيب الامال . كان ينتظر غير هذا من المؤلف » . وبعد ذلك سمعت من نقاد آخرين ما يبرر هذا الحكم ، ولا ادرى لماذا شعرت انا بقليل من الارتياح !

صدر كتاب (التمثال الحي) عام ١٩٧٦ كذلك ، بمناسبة مرور ٤٠٠ عام على تأسيس (المسرح) وهو اول مسرح محترف دائم في لندن ، وربما في أوروبا ، أسسه جيمز بربج (James Burbage) في منطقة شوردرتش (خندق الساحل) على الضفة اليسرى من التيمز ، خارج حدود « المدينة » القديمة وخارج حدود البلدية من الناحية الادارية . بربج هو زميل شكسبير في أيام نشاطه

وهذا الحديث يقودنا الى (انواع) المسارح في لندن في ذلك العهد فتقدم **المؤلفة جدولاً يحصر أهم تلك المسارح بين ١٥٥٧ - ١٦٤٢** . يمكن تصنيف تلك المسارح الى اربعة اصناف:

١ - مسارح باحة الخان Inn-Yard Theatres ويرجع اقدم هذه الى حدود عام ١٥٥٧ وهو مسرح (راس الثور) الذي اسسه جون برين ومثلت فيه فرقة (رجال لستر) و (رجال وستر) و (رجال الملكة آن) وقد بقي قائماً حتى عام ١٦٠٨ . ويلاحظ أن هذا النوع المبكر من المسارح يحمل اسماء (الخانات) أو الفنادق ، وهذه ، حتى الوقت الحاضر في المدن الصغيرة في إنجلترا بخاصة ، تحمل اسماء الحيوان ، مثل : الاسد الاحمر ، الثور ، الثور الاحمر ، المتوحش الجميل . وفي كمبردج اليوم فندق ممتاز اسمه (فندق الدب الازرق) . كانت المسرحيات تقدم في باحة الخان او الفندق ، وهي مكشوفة في العادة ، وكان الممثلون و « فرق التسلية » يتنقلون من مكان الى آخر « طلباً للرزق » وحسب المناسبات .

٢ - مسارح الحلبة Arena Theatres

وهذه تشمل المسارح التي صممت بهدف تقديم مسرحيات المحترفين ، تتوسطها حلبة يجرى فيها التمثيل على غرار المسارح الرومانية القديمة . واول هذه المسارح واهمها هو (المسرح) الذي أسسه **جيمز بريج** كما سبق القول ، وقد مثلت فيه عدد من الفرق بما فيها فرقة شكبير ، وقد بقي المسرح قائماً حتى عام ١٥٩٨ ، حيث هدم واستعملت أخشابه لتشييد مسرح الجلوب الاول Globe I عام ١٥٩٩ ، الذي اقامه بريج ومشاركوه . ويلاحظ أن هذه المسارح المحترفة تحمل اسماء الاحتراف المسرحي كذلك مثل ، الستارة ، الحظ ، الامل ، الكرة الأرضية ، ولم يرد من اسماء غير هذه سوى « طائر التم » Swan التي يترجمها البعض خطأ

لندن ، العهد الذي استمر أكثر من ستين سنة ، والناحية التاريخية في الكتاب تستند الى اعداد هائلة من الوثائق تتراوح بين مصاريف الحفلات الملكية ، وانطباعات زوار اجانب حضروا لندن في مناسبات عديدة وسجلوا ملاحظاتهم عن المسارح والمسرحيات ، أو تركوا تخطيطات تصور ابنية المسارح أو داخلها ... نزولا الى وصولات خدمات تصريف المياه اثناء بعض العروض المسرحية والكتاب الى جانب التحليل والمقارنة واستقراء الاحداث من سياسية أو اجتماعية ، يقدم للقارئ تخطيطات لمدينة لندن في تلك العهود تبين مواقع المسارح المختلفة ، كما يقدم جدولاً باسماء تلك المسارح واسماء مؤسسيها وتاريخ التأسيس والهدم أو الحريق أو الفلق بسبب انتشار الطاعون الى غير ذلك من التفاصيل التي يجدها القارئ في متناول يده بلمحة عين ، فتكون خير معين على الدراسة والتقصي . هذا بالاضافة الى صور وتخطيطات عن بعض المسارح أو الممثلين ، بما في ذلك صورة نادرة للملكة آن زوجة الملك جيمز الاول التي قامت بدور « الزنحية » في مسرحية بن جونسون التنكرية **قناعية السواد** عام ١٦٠٥ .

واهمية (المسرح) انه شهد نشوء وتطور مسرحيات شكبير الاولى ، كما شهد نشوء وتطور مسرحيات معاصريه التي كانت تتوجه نحو الجمهور (لان مسرحيات القصور والمناسبات الخاصة كانت تقدم في « مسارح القصور » أو « المسارح الخاصة ») . كانت فرقة شكبير التمثيلية (رجال لورد هنزردن) قد اتخذت مركزها في (المسرح) منذ عام ١٥٩٤ (وشكبير في الثلاثين من العمر) حتى عام ١٥٩٨ . وكان مسرح بريج هذا مثلاً يحتذى في ما شيد بعده من مسارح في مدينة لندن . لذلك فان دراسة مسرح بريج وتطوره تعطي الدارس عمقاً « مكانياً » و« اجتماعياً » في دراسة النصوص الادبية التي ازدهرت في عصر المسرح الذهبي في إنجلترا .

يدور القسم الاول حول مكانة المسرح في المجتمع في النصف الثاني من القرن السادس عشر في لندن بخاصة ، ويتابع التطور الذي طرأ على المسرح نتيجة لتطور المجتمع السريع في عهد الملكة اليزابيث الاولى (١٥٥٨-١٦٠٣) الذي شهد النمو السريع في الطبقة الوسطى في المجتمع الانجليزي ، كما شهد الانتصار الكبير الذي حققه الاسطول البريطاني عام ١٥٨٨ ، بقيادة الطبقة الوسطى المتنامية على الاسطول الاسباني (الارمادا) الذي كان أكبر خطر يهدد بريطانيا ، فصارت بريطانيا منذ ذلك الانتصار سيدة البحار . ثم تستمر فصول هذا القسم بملاحقة التطور الذي نتج من ذلك فاصاب الادب المسرحي في اواخر عهد الملكة اليزابيث ، حتى اتخذ اشكالا اشد وثوقا في عهد جيمس الاول الى ان اعتزل شكسبير المسرح عام ١٦١٣ ، قبل وفاته بثلاث سنوات ، وبعد ان انجز مسرحية العاصفة . لقد ساعدت الصور الاجتماعية التي تكونت عند المسرحيين عن حياة البلاد ، في تكوين نظرية اجتماعية . كما ساعدت صور الحياة في لندن بشتى اشكالها في تفضية المسرحيات التاريخية المبكرة لدى شكسبير ، فكانت تلك المسرحيات بالنسبة لتاريخ إنجلترا بمثابة (التمثال الحي) ومن هنا عنوان الكتاب . لقد استطاع شكسبير ان يقدم صورة حية عن حياة لندن وحياة البلاط ، لا تقوى على تقديمها كتب التاريخ او الوثائق . فمثلا مسرحية هنري الرابع بجزئها ، تجعل القارئ والمشهد ينسى ان هذه مسرحية تاريخية ، اذ انه يؤخذ بتصرفات شخصيات مثل فولستاف والامير هال (هنري) الذي سيصبح هنري الخامس ، كما يؤخذ بصور الحياة (السفلى) في الخمارات وبيوت الدعارة ، والمشاكسات الدائرة في احياء لندن ، بحيث تغدو المسرحية شاهدا حيا على « مجتمع » يتحرك ويتطور بما فيه من « بشر » يتصرفون وكأنهم معاصرون . ولا يبقى من « الحدث » التاريخي او « الخبر » عن

« البجعة » ، وكذلك مسرح باسم الزهرة . كانت هذه المسارح مكشوفة ، مثل مسارح باحات الفنادق ، وهي « شعبية » بالمعنى الواسع وتبدأ اسعار الدخول من (بنى واحد ، وهي اصغر عملة) وبوسع الاثرياء شراء مقعد غالى الثمن يكون على خشبة المسرح عادة ، وهذا يعطى الحق للفنى ان يعلق على الملثمين تعليقات سمجة في الغالب . ومن هنا يبدأ قذف البيض والفاكهة الفاسدة على تمثيلية رديئة .

٣ - **المسارح الخاصة :** وهذه مسارح مسقوفة ويكون الدخول اليها لمن يقدر على دفع الثمن الغالي ، وبخاصة بعد ١٦٠٠ ، وهي في العادة مراكز الفرق التمثيلية ومسارحهم . هذه المسارح الخاصة كانت ملحقة بالكنائس الكبرى حيث تكون الفرق المسرحية مكونة من (اولاد الجوقة) وهم الاحداث الذين يقومون بالتراتيل الدينية في الاساس في جوقة الكنيسة . هذه المسارح تحمل اسماء مثل (القديس بولس) و (الكهنة السود) و (الكهنة البيض) .

٤ - **المسارح الملكية :** وهذه تكون عادة في القصور الملكية او (قاعات الولائم) حيث يطلب القصر حضور فرقة تمثيلية لتقديم عروض خاصة في مناسبات خاصة . وقد بدأت هذا التقليد الملكة اليزابيث في عام ١٥٨١ .

يضم هذا الكتاب ٢٥٧ صفحة من القطع الكبير ، تنوعها ثلاثة اقسام في اربعة عشر فصلا . يدرس القسم الاول في ستة فصول (النواحي الاجتماعية في المسرح) ويدرس القسم الثاني في سبعة فصول (مسرحيات شكسبير في عصر جيمس الاول) بينما يتكون القسم الثالث (التمثيل في عصر تشارلز) من فصل واحد حول التمثيلية التكرية (اى القناعية) والتمثيلية الرعوية .

القرن السادس عشر . وكان الملاحظ وجود جماعتين من الممثلين وكتابهم ومسارحهم ، يتنافسون مع بعضهم على مستويات شتى . وحتى في ذلك الوقت المبكر كان ثمة اتجاهان في المسرح : الاول « ادبي » والثاني « شعبي » وقد كتب للاخير ان يمسك زمام التطور السريع مع تطور المجتمع . وكان من جراء ذلك ان انحسرت النزعة « الادبية » بانحصار بن جونسون (الذي كان يصغر شكسبير بثماني سنوات) قصار يهتم بالشعر والنظريات وتاليف القنايعات للبلاط وصفوة المتعلمين . ولكن مسرح « الشعب » كان الاكثر نجاحا وتطورا . وكانت احدي النتائج العرضية لنجاح المسرح الشعبي وكثرة المسارح والفرق المسرحية ان صار المسرحيون ينقلون عن بعضهم ويتعلمون من بعضهم او يشتركون في الكتابة مع بعضهم ، ولم يشذ عن ذلك حتى شكسبير نفسه ، فقد ساهم مع فليشر مثلا في تأليف مسرحية ، كما ساهم مع غيره ولم يكن ينظر الى هذه الحقيقة كأنها نقيصة او مدعاة لوم .

تري الاستاذة براد بروك ان تاريخ المسرح في انجلترا حتى عودة الملكية عام ١٦٦٠ يمكن قسمته الى مقدمة وخمسة فصول :

المقدمة : وتشمل الفترة التي سبقت ظهور مسرح بريج ، حيث كانت المسرحيات تقدم في ابهاء البيوتات الكبرى ، يؤلفها شبان جامعيون او بعض رجال الكنيسة او القانون ، وكانت هذه المسرحيات ذات طابع جرىء في الغالب ، كما كان بعضها يقدم في احتفالات الصيف وفي الهواء الطلق ، تساهم فيها الجمعيات المهنية في المدن وكان الملك او الملكة يفاجيء المحتلفين بالحضور مما يضفي على المناسبة أهمية خاصة .

الفصل الاول (١٥٧٥ - ٨٨) اي من ظهور (المسرح) حتى ظهور (الجامعيين) من كريستوفر ماركو ورهطه من الشعراء . هنا

المعارك الا هيكل خارجي . وبعد غياب شكسبير تسلم بن جونسون هذه المهمة في تقديم صور حية عن الحياة والمجتمع في لندن التي عرف .

في القسم الثاني نجد دراسته تدور حول التأثير والتأثير بين مسرحيات بن جونسون التي ألفها للبلاط وبين مسرحيات شكسبير التي ألفها للجمهور . وتتخذ هذه الدراسة ملاحظة رد الفعل لدى شكسبير ، الذي وجد بن جونسون يكتب للبلاط مسرحيات « أدبية » في كثير من الشعر المصنوع والحلقة ، على أمل الوصول الى قلوب علية القوم من المتأدبين وحواشي البلاط . ولكن شكسبير عمد الى ادخال العناصر الرومانسية في مسرحياته مثل **جمعية ولاطحن ، كما تهواه ، الليلة الثانية عشرة ، ما انتهى على خير فهو خير .**

أما القسم الثالث فيدرس التطور الذي آلت اليه مسرحيات البلاط في شكل (القناعية) والمسرحية (الرعوية) بما فيهما من بذخ وبهرجة .

المقرب التاريخي الاجتماعي اذن هو الصفة التي تميز هذه الدراسة الاكاديمية عن المسرح بين المؤلف والمتلقي طيلة فترة تزيد على ستين سنة . لقد بدأت « مواقع المسرح » التي سبقت مسرح جيمز بريج عام ١٥٧٦ كمواضع تسلية ، صراع دبية ، قتال ديكة ، العاب اكروباتيك ، وتمثيلات لاهية حتى عند استنادها الى قصص التوراة . ولكن بظهور « المسرح » اصبح « الشاعر » مكلفا بالكتابة له والتمثيل فيه ، تحت رعاية لورد او اول او كبير من الحاشية او الملكة ذاتها . وكان شكسبير اول واهم شاعر كتب للمسرح ، ولادة طويلة بحيث كان تطور المسرح والجمهور يسير بنفس الخطوات . لقد شجعت هذه الظاهرة بروز عدد من المسارح : بنيت ووجدت كتابها على غرار المسرح - شكسبير ، حتى اصبحت ذات عدد ملحوظ في نهاية

بدأت المسرحيات الشعبية على (المسرح) كما ظهرت مسارح (اولاد الجوفة) من الاولاد المنشدين في التراتيل الدينية في المدارس الملحقة بالكنايس الكبرى .

الفصل الثاني (١٥٨٨ - ٩٩) ويمتد من ظهور جماعة مارلو الذين طوروا المسرح بالاتجاه الادبي ، حيث بدأوا بالاعتماد على قصص الرومانس والفروسية والخيال ، كما اعتمدوا على شعر ادموند سبنس . وفي اواخر المدة كان شكسبير اهم كاتب مسرحي نشيط ، يعمل وسط تقليد في الكتابة ترسخت دعائمه وكثر المنتمون اليه مما دعا السلطان الى اتخاذ تدابير لتحديد مجالات العاملين في المسرح عن طريق حصر الفرق والمسارح بشكل قانوني .

الفصل الثالث (١٦٠٠ - ٤٣) ويمتد هذا العصر من بناء مسرح الجلوب الاول حتى اعتزال شكسبير ، والاحتفالات بزواج الاميرة اليزابيث ابنة الملك الكبرى . وقد ظهرت في هذا العصر كذلك (فرق الاولاد) التي صارت تنافس فرق الرجال لفترة قصيرة . وتشهد هذه الفترة اهم اعمال شكسبير المساوية التي تشكل عصره الذهبي . كما شهدت الفترة كذلك اعمال مارستون ، تورنور ، ويبستر ، تشابمن . وفي هذه الفترة صارت الدراما نوعا من الشعر قائما بذاته يستوعب روح العصر ومشاكله الدينية والسياسية . وبسط الملك جناحه على الممثلين فظهرت فرقة (رجال الملك) واتخذت موقفها المتميز في الصراع السياسي الذي بدأ ينشب ، وانتهى بالقضاء الملكية كنظام في الحكم البريطاني عام ١٦٤٩ .

الفصل الرابع (١٦١٣ - ٢٥) يشمل الفترة بعد اعتزال شكسبير الى وفاة الملك جيمز الاول عام ١٦٢٥ وظهور موجة من وباء الطاعون مما دعا الى اغلاق المسارح لفترة ليست بالقصيرة . وفي هذا العهد برز بن

جونسون ، ولو من بعيد ، في عالم المسرح المتأدب المتحلق ، كما برزت الكوميديا بما فيها من ظرف وحداقات شعرية كان أبرز شعرائها فليتشر ومدلتون ، فصارت الدراما تغازل اذواق الخاصة في الطبقات العليا من اهل المدن .

الفصل الخامس (١٦٢٥ - ٤٢) وهو اطول الفصول ويشمل القسم الاكبر من حكم الملك تشارلز الاول . في هذا العهد صار المسرح يبتعد عن الاذواق الشعبية من جهة ، ويبالغ في البهرجة والبذخ في العروض من جهة اخرى ، وكان الكتاب يقدمون للمسرح نتاجا تبدو عليه آثار شكسبير ، حتى في اعمال بن جونسون وفورد وشيرلي .

اهم هذه الفصول هو الفصل الثالث الذي شهد عصر شكسبير الذهبي وتطور مسرحياته في (مسرح) بريج . ولكن بريج حصل على مسرح (الكهنة السود) عام ١٦٠٨ اضافة الى مسرح (الجلوب) الذي كان خليفة (المسرح) الذي هدم عام ١٥٩٨ . وهذا يعني ان فرقة بريج التي تضم شكسبير (رجال الملك بعد ١٦٠٣) صارت تمثل في (الجلوب) المكشوف وفي (الكهنة السود) المستقوف في نفس الفترة . وبصورة تدريجية صارت المسرحيات تتطور لتناسب المسارح المستقوفة ، وبهذا المعنى فان المسرح المعاصر تطور عن مسرح (الكهنة السود) وليس عن (المسرح) وخليفته (الجلوب) .

يتحدث الفصل الثاني من الكتاب عن الرابطة الثلاثية بين الممثلين والجمهور (المؤلفين) . ترى المؤلفة ان الابنية المختلفة للمسارح في اول عهدها اضافة الى التركيب الاجتماعي للناس جعل الجمهور قسما من التمثيل . وكانت هذه العلاقة المتبادلة بين الجمهور والممثلين مقبولة في العروض المسرحية ، ومتطورة مع تطور المجتمع والمسرح . ففي اوائل عهد الملكة اليزابيث

حدود عام ١٦٠٠ تلاشت المسرحية التاريخية وبرزدور (اولاد الهيكل) وهم اولاد الجوقة في الكنائس ، واشتهرت المسرحيات التي صاروا يقدمونها في المسارح الخاصة المسقوفة لجمهور خاص . وهنا بدأ دور المسارح الخاصة يتزايد بتوجه بن جونسون ، ولكن الجمهور الخاص كان « غير اجتماعي » في تصرفاته تجاه المسرحية ، مما جعل الكوميديا تركز على موضوعات المدنية وعوالمها الخاصة بكثير من النقد والتجريح . وقد أدى ذلك في النهاية الى انحسار « مسرح الشارع » وظهور بديله في « قناعية القصور » المترفة الباذخة التي تتوجه الى جمهور الخاصة .

مسرحيات شكسبير التاريخية وبنية المجتمع التيودوري هو موضوع **الفصل الثالث** (آل تيودور ١٤٨٥ - ١٦٠٣) الذي يؤكد على عصر الملكة اليزابيث الاولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣) . ترى المؤلفة ان المسرح من اكثر الفنون التي تصور البنية الاجتماعية ، ومن هنا جاءت الرابطة الثلاثية بين المؤلف والممثل والمشاهد ، وترى كذلك ان التشابك في هذه البنية ضروري لتطور المسرح . لذلك فان الدراما الشكسبيرية قد اتخذت شكلها من نشاط الممثل الشعبي ومن الآمال الاجتماعية التي حققتها تلك المسرحيات . لقد نمت تلك المسرحيات في فترة من التطور السريع في المجتمع واللغة ، وتشير القصائد القصصية التي ألفها شكسبير ان لغته ما كانت لتتطور بالشكل الذي اتخذته في (الفنائيات) مثلا ، لو انه لم يتجه الى الكتابة المسرحية والتمثيل المسرحي ، الامر الذي انعكس على التطور الكبير في لغة (الفنائيات) وجعلها تتميز عن لغة الشعراء المعاصرين ، بالرغم من انه لم يكن من رهط (الجامعيين) ، لقد تطورت الدراما في اواخر عهد اليزابيث في قواها الادبية بسبب ازدياد التخصص في الكتابة المسرحية لمسارح لندن . وكان هذا التطور الادبي والتخصصي مرتبطا بالتطور الاجتماعي واللغوي كذلك ، وكانت مشاركة الجمهور واستجابته دليلا

كانت الكنيسة تستخدم مرة للاحتفال بزواج وتستعمل في الاسبوع التالي مسرحا للممثلين وبدأت الخانات تقدم عروضاً للمبارزة بالسيف والترس عام ١٥٦٥ ، وهذا يتطلب وجود جمهور من المتفرجين بالطبع . وفي (نوادي الحمامين) كانت تقدم عروضاً مسرحية في عيد الميلاد ، تحمل احيانا اشارات سياسية . والعلاقة المهمة التي تربط الممثلين بالجمهور كانت تظهر عندما يبدأ التمثيل في مهاجمة عدو مشترك ، وبخاصة في مجال السياسة (اسبانيا بالدرجة الاولى) . كان اطلاق النكات من الممثلين يلقي تجاوبا سريعا من الجمهور ، رغم انه كان يؤدي الى مشاكل وتشابك بالايدي احيانا ، مما يضع الممثلين في وضع حرج كمسبب للشغب . وعندما تظهر الملكة في أحد العروض كان الممثلون والجمهور يشتركون في تقديم الولاء للعرش سواء في التمثيل او في تعليقات المشاهدين . اما من ناحية المؤلف المسرحي ، فقد كانت المسألة تعاونية واشتركا في التأليف ، وحيانا اشتراكا بين المؤلفين والممثلين انفسهم . تشير السجلات الاولى للمسرحيات المؤلفة في عهد اليزابيث ان اسم المؤلف لم يكن يظهر في (النسخة المطبوعة) من المسرحية ، وان اغلب المسرحيات كانت تبقى حبيسة الذاكرة والاداء الشفوي ، وربما يفسر ذلك ان مسرحيات شكسبير لم يظهر الاهتمام بجمعها وضبطها الا بعد وفاته بسبع سنين . وهذا يفسر كذلك ان تسميات (تاريخية ، كوميديا ، مأساة) لم تظهر في وصف المسرحيات الا في وقت متأخر من العصر اليزابيثي . وربما كان شكسبير اول من اعطى الصفة التاريخية للمسرحية المتكاملة فنيا ، وذلك في بداياته التاريخية كما هو معروف . وكانت صفة « المأساة » تطلق على المسرحية التي تدور حول الموت او تقدم صورة عن موت البطل . اما « الكوميديا » فقد بدأت بشكل « تعريض » او تعليقات ساخرة ، ثم تطورت بأسلوب اكثر حساسية حتى غدت موضوعات للتحليل الاجتماعي ومراة للعلاقات الاجتماعية . وفي

حتى في اعمال شكسبير ، مثل القناعية في مسرحية العاصفة *The Tempest* آخر مسرحياته ، التي قدمت في البلاط بمناسبة زواج ابنة الملك جيمس الاميرة اليزابيث . ولكن القناعية اخذت بالاضمحلال في عهد تشارلز الاول وخصوصا لانها كانت تكلف البلاط كثيرا من المال وتسبب مشاكل للحكومة والملك بالذات . وفي عام ١٦١٦ قرر البلاط صرف اعطية صغيرة للشاعر مما حدا ببعضهم الى ترك الكتابة للمسرح ومحاولة الالتحاق بخدمة البلاط والتخلي عن القناعية التي تعتمد روحها على « الرسم والتجارة » .

الفصل الخامس يدور حول (جونسون وصورة لندن في عهد جيمس) في هذا الفصل تحدثنا المؤلفة عن ظهور « كوميديا المدينة » وهذه نمط من الكوميديا تتخذ من مبادئ المدينة موضوعا للسخرية والهجاء . ومن اشهر كتاب هذه الفترة: *مدلتون* ، *هيوود* ، *وبن جونسون* نفسه ، اضافة الى *مارستون* و *ديكر* الذين ظهرت اهم اعمالهم بين ١٥٩٩ و ١٦١٦ عام وفاة شكسبير واعتزال بن جونسون لمدة عقد من الزمان . والملاحظ ان شكسبير لم يتناول هذا النوع من الكتابة الا في بعض الشخصيات مثل شخصية *المراي* (*شايولوك*) في *تاجر البندقية* . في العقد الاخير من القرن السادس عشر ظهر في لندن « عالم سفلي » كانت بعض اسباب ظهوره ازدهار الطبقة الوسطى وغناها بعد انتصار (*الارمادا*) عام ١٥٨٨ .

هنا ظهرت نماذج المحتالين واللصوص والبغايا ودور اللهو الليلي بانواعها . وقد وجد كتاب المسرح نماذج في هذا العالم السفلي تصلح للهجاء والسخرية من ضياع القيم ، وقد شاعت في هذا العصر كذلك كتب الفكاهة الرخيصة والقصص الماجنة ، وبدأت لفة عوام لندن (*كوكني*) تظهر في المسرحيات الكوميديية في هذا العصر ، التي لم تنس الهجاء السياسي الذي كثيرا ما اوقع المؤلفين في

على هذا التطور . وربما كانت « المسرحية ضمن المسرحية » في هاملت خير دليل على وعي المؤلف المسرحي بفته على المستوى الاجتماعي والتخصصي واللغوي . هذا الوضع المسرحي الاجتماعي اللغوي ليس له شبيه في أوروبا في ذلك العصر الا في اسبانيا ، كما نجد لدى معاصر شكسبير (*لوبيه دي فيغا*) . ان التأكيد على « المنزلة » و « الدرجة » واللياقة في التصرف « وهي موضوعات » قناعية القصور « تقف على النقيض من سيولة اللغة وتدققها في الدراما الشكسبيرية ، التي تصور التطور السريع في المجتمع المعاصر .

الفصل الرابع يتناول بالبحث هذا (التغير الاجتماعي وتطور قناعات القصور عند (بن جونسون) تقول المؤلفة ان (القناعية) ترجع جذورها الى قصص الرومانس ، بما فيها من خيال جامع ومغامرات الفروسية . ورغم ان القناعية ، تقوم على التمثيل فانها ليست بديلا عن المسرحية ، رغم ان القناعية تجمع بين الممثلين والجمهور في الاحتفال بضيف الشرف : الملك او اللورد ... ولكن المسرحية قد تطورت على المسرح الشعبي لتجعل مساهمة الجمهور في التمثيل امرا متعلدا بعد ان اوجد تطورها الادبي والفني نوعا من البعد بين المسرح والجمهور ، جعل المسرحية بالتالي تختلف عن الاحتفالات والمهرجانات . وقد شجع على ذلك الملوك ورعاة المسرح من النبلاء وامثالهم . بدأ جونسون في تأليف القناعات بشكل نشط في عهد الملك جيمس الاول الذي كان يقرض الشعر ويشجع الادباء ، جعل القناعات تطفح بالاشارات الى الادب القديمة وهي مسائل في متناول الحاشية ، فكانت القناعية تقدم عرضا باذخا لعوالم الاغريق والرومان . ولكن بعد ١٦٠٩ بدأ جونسون يخفف من تلك الاشارات الى الادب القديمة ، مستعينا عنها بالقصص الشعبية والحكايات الرومانسية . ولان القناعية شاعت في واسط عهد جيمس بخاصة فاننا نجدها

ويبقى شكسبير سيد الموقف الادبي والمسرحي في هذه الفترة كما كان في الفترة السابقة ورغم ان « لغة » شكسبير هي خير شاهد على العصر لكنها ليست حبيسة العصر نفسه ، لانها تعانق جميع العصور . في مسرحيات شكسبير يجتمع الماضي مع الحاضر .. الماضي الحاضر ابدا .

بعد هذه الفصول الستة التى تشكل القسم الاول من الكتاب نأتى الى القسم الثانى بفصوله السبعة التى تتناول (شكسبير في عهد جيمس) والفصول بالدرجة الاولى تحلل المسرحيات التى ألفها شكسبير فى ذلك العصر وتستقرئ منها روح العصر .

ففى اول فصول هذا القسم ، **الفصل السابع** ، نجد تحليلا لمسرحية ماكبث كمشهد يتسامى ليبلغ منزلة الشعر . هكذا تنظر المؤلفة الى المسرحية ، اكثر من كونها مسرحية تحمل التاريخ القديم الى الجمهور المعاصر . لقد شهد شكسبير دخول جيمس الاول الى مدينة لندن يوم التتويج ١٦٠٤/٣/١٥ كما شهد « مؤامرة البارود » الفاشلة يوم ١٦٠٥/١١/٥ التى كانت تريد الاطاحة بالملك . كان المشهد الاول بالغ الجمال قدر ما كان المشهد الثانى بالغ القبح . هذان المشهدان ينعكسان فى مسرحية ماكبث قدر ما تنعكس فى المسرحية اهتمامات الملك بالسحر والفيبيات . لقد صور شكسبير مؤامرة قتل الملك ابشع تصوير فى مقتل (دنكان) فى المسرحية . هذا علاوة على ان المسرحية تشير بطرف غير خفى الى الصراعات الدينية والسياسية فى تلك الفترة . وتحاول المؤلفة فى هذا التحليل ان تجعل المسرحية كشعر يجب ان يحس ويربط مع روح العصر .

الفصل الثامن الملك لير ومملكة البهايل
والمتسولين King Lear and the Kingdom of Fools and Beggars
يربط بين هذه المسرحية وبين ماكبث ، فى كون الاخيرة

مشاكل مع السلطة . وكانت « كوميديا المدينة » ترجع احيانا الى (اخلاقيات) العصور الوسطى التى تهاجم الطوائع البشرية الخبيثة مثل الجشع والكذب ... ولكن ظهورها فى هذه الفترة يعود الى التلاقح بين المسارح الخاصة والعامة ، وفى الرغبة فى ارضاء جمهور متنوع ، ولكنه غير عدائي فى موقفه مما تقدم الكوميديا من هجاء لاذع يصدق على نواحي السوء لدى البشر فى كل زمان ومكان .

الفصل السادس يبحث عن (تنوع المسارح وشعرائها فى لندن فى عهد جيمس) . فقد بدأت المسارح فى التنوع فى بدايات القرن السابع عشر مما دعا الى ظهور تنوع مشابه لدى الشعراء وعلاقاتهم مع الجمهور والمثليين . فقد تخصص بعض الشعراء بنوع من الكتابة المسرحية دون غيره ، بينما حاول آخرون اتخاذ اكثر من اتجاه جريا مع تنوع جمهور المشاهدين . وفى هذا العصر بدأ الشاعر يتخذ موقفه الفردى وبدأت شخصيته المستقلة بالظهور . وقد بدأت الفرق المسرحية تسيطر على اكثر من مسرح واحد ، كما صارت (فرق الاولاد) اكثر بروزا فى مسارح لندن . ورغم ان اغلب المسرحيات فى هذا العصر لم تنشر بشكل مطبوع ، فقد ادعى توماس هيود انه ساهم فى ٢٢٠ مسرحية فى هذه الفترة ، وهذا يدلنا على سعة النشاط المسرحي فى لندن فى اوائل القرن السابع عشر . وترى الكتب التى تؤرخ لهذه الفترة ان الجمهور اذا لم تعجبه مسرحية بعينها كان يضح بالصفير ويطلب من الممثلين ان يقدموا غيرها ، فان لم يفعلوا انهال الجمهور عليهم بالببيض والجوز والفاكهة ... اما المؤلفون المهمون فى هذه الفترة مثل شكسبير وبن جونسون ، فقد امتنع الاول عن تأليف القناعيات ، ولكنه صار يجارى الزمن فى التأليف وعينه على الملك جيمس ، بينما تفرد بن جونسون بالقناعيات للقصور الملكية .

ما أحدثه ذلك من تغيير في الموقف «الاجتماعي» لدى الجمهور . و « الاحداث » في المسرحية مثل ايقاف الحملة العسكرية التي قادها عطيل بعد بدئها بقليل ، تعكس تدخل السياسة في شؤون الحرب ، حتى في تلك الايام . وبهذا تكون المسرحية « تعليقاً على ناحية اجتماعية معاصرة . والاهم من ذلك ان المسرحية قدمت بعد الفئانيات ، ونجدها تحمل في تضاعيفها صوراً شعرية رائعة عن الحب بين عطيل ودزدمنة ، اضافة الى صور الحرب والبطولة مما لا يخفق في الاستحواذ على عواطف الجمهور ، رغم ان الملك لم يكن يعنيه شيء من ذلك . وفي كربولانس دعوة للجمهور للالتزام جانباً او آخر في مسألة سياسية عسكرية ، هي خروج البطل على مدينته والانضمام الى الاعداء ومدى امكان تبرير ذلك اجتماعياً . ولم تكن المسرحية سياسية بقدر ما كانت استجابة من شكسبير لضغوط المؤلفين والجمهور معا في طلب ذلك النوع من المسرحيات . ورغم ان تشايمس وجونسون بمواقفهما السياسية الادبية كانا اقرب الى قلب الملك ، فان شكسبير ما كان ليرشحه الملك الى عضوية الاكاديمية التي اراد تأسيسها ، حتى لو عاش الشاعر الاكبر الى ذلك التاريخ . ومسرحية انطوني وكليوباترا تشبه سابقتها في تقدم موضوع الجدل السياسي في اطار من الحب اللاهب بين البطل الروماني والعاشقة المصرية . ففي اجتماعهما ينتصر الحب على السياسة في شخص قيصر . موت انطونيو يؤدي بالعاشقة ان تختار « ميتة رومانية » ، تختارها كما يختارها البطل الروماني ، وتسجل بذلك انتصاراً على « ربة الحظ » المتقلبة ، لانها تسجل « ثباتاً » على الحب على حياة بطولية . يشيد (التمثال الحي) للملكة العاشقة شعراً يحتفل بالحب والجمال والجسد نادر الوجود خارج حدود الفئانيات في شعر تلك الفترة .

تصور قوى الليل تفتصب تاجاً ، بينما الاولى تصور تلك القوى تفكك اوصال ذلك التاج . وترى المؤلف ان الملك لير مسرحية لكل العصور وليس لعصر دون غيره . ففي مقابل معسول الكلام القى الملك البهلول بكرة ثمينة من يده ، واثناء العاصفة الهوجاء يطلق عاصفة كلام كذلك ، ويرفض ان ينظر الى نفسه الا على انه ملك . . . ملك البهاليل . يرى بعض النقاد ان الملك لير تعكس عصر شكسبير في انجلترا حيث كان الصراع بين القديم والجديد على أشده ، بينما يراها الآخرون على انها تعكس ايام جيمز نفسه ، ولكن المؤلف لا تقطع برأى . فقد كان جيمز يؤمن بنظرية التفويض الالهي للملك ، مما يوجب على الرعية اطاعته بشكل أعمى ، وهو ما نجده في تصرفات لير . ولكن لير ينقاد الى معسول الكلام ويفرط بأجزاء مملكته ، مما يجعلنا نظن ان المسرحية تشكل نوعاً من التحذير للملك جيمز في وجوب استكمال الوحدة في المملكة ، وهو سبب نزوله من عرش سكتلند في الاساس « ليجمع التاجين » نفاقاً المقربين الى الملك ، ولغة القناعيات في قصر جيمز تشبه كلام ريفن وجونوريل اللتين خدعتا الملك لير بالكلام وتسببتا في انهيار مملكته .

الفصل التاسع (صور الحب والحرب

في مسرحيات عطيل ، كربولانس ، انطوني وكليوباترا) يدرس الناحية الاجتماعية في هذه المآسي من حيث وقوفها في مواجهة العلاقة بين مختلف المؤلفين المسرحيين او العلاقة بين انواع الجمهور في اذهان أولئك المؤلفين عطيل (الاسود) يقدم لأول مرة بطلاً ماساوياً يحظى باعجاب الجمهور واشفاقه على وضعه الماساوي في آن معا . وقبل تقديم (المغربى) الاسود كانت المسرحيات تقدم (التركي) الاسود على انه اسود القلب . ولكن عطيل قلب الموازين ، الى درجة ان الملكة آن نفسها، زوجة الملك جيمز ، قامت بدور (فتاة النيجر) السوداء في قناعية السواد التي قدمت في البلاط بعد عطيل باسابيع قليلة . ولا يخفى

قسمين : تكون الحركة في القسم الاول من القصر الى الريف ، ومن منزلة الملوك الى منزلة الرعاة وتكون الحركة في القسم الثانى عكس ذلك . في القسم الاول توجد تهمة ، يعقبها نفى وموت ، وفي القسم الثانى يكون اكتشاف الخطأ قائدا الى انبعاث الحق المظلوم . مثل هذا الموضوع يعجب اذواق الخاصة والعامة معا ، ويمكن ان يقدم في عهود شتى . وربما كان شكسبير في هذا الاسلوب قد اختار عامدا ان يقدم الفرائب في البناء المسرحى مع احترام الوحدات الثلاث : الزمان - المكان - الحدث ، فقلب الاسلوب المتعارف عليه في الرومانسى الى نقيضه .

الفصل الثانى عشر يدرس العاصفة ، آخر مسرحيات شكسبير . وهذه كذلك تغاير المتعارف عليه في الرومانس ، حيث تكون حياة الشخصيات رهينة اعمالهم ، وتكون المغامرات مليئة بالتنوع والتشابك . ولكن في العاصفة لا يحدث شئ سوى « المقاتلة » . فالبحث عن جماعة الفرد يكفى لاستعادة المجتمع . والشخصيات «توجد» دونما حاجة الى « فعل » . و « المكان » في الرومانس تقدمه « الجزيرة العجيبة » في مسرحية العاصفة ، « جنة عدن » الخيال ، التى تستند في الواقع الى مفامرة فعلية حدثت في ذلك العهد ، وتاهت فيها سفن بريطانية ذاهبة الى المستوطنات الاميركية .

الفصل الثالث عشر والاخير في هذا القسم الثانى يدور حول شكسبير كمشارك في التأليف في بعض المسرحيات *Shakespear as Collaborator* ولان التأليف المسرحى يرتبط بفن التمثيل ، فهو بطبيعته عمل مشاركة . تستعرض المؤلفات اثنتين من المسرحيات التى قيل ان

الفصل العاشر يدرس (المدخل الى الرومانس في مسرحيتى **بيركلييس** و**سيمبلين**) . في المسرحية الاولى يستند شكسبير الى قصص الخيال والمغامرات البعيدة في عالم الاغريق القديم وعلاقاته بشواطئ البحر المتوسط . مثل الفنائيات تتصل هذه المسرحية « بعالم آخر » بعيد ، ينتقل الجمهور فيه على أجنحة الخيال التى تحوكلها لغة شعرية عذبة وقصص خيال تعود بالذهن الى عالم القرون الوسطى . لقد بقيت هذه المسرحية « شعبية » حتى في عهد عودة الملكية ، بعد انقطاع الجمهور عن المسرح سنين طويلة . اما المسرحية الثانية فتقوم على « حكاية غرامية » لا يحدها زمان ، ويقوم بدور البطل فيها احد « الاولاد » وهنا ظاهرة تطور في « علاقة » المسارح ببعضها والممثلين ببعضهم . وهى مسرحية مليئة بالقصص والاحداث ، التى يجرى بعضها في مقاطعة (ويلز) ، كل ذلك في أسلوب يقصد « الامتاع » واثارة « الدهشة » والاعجاب .

هذه الصفات تجعل المسرحية مفيدة لدى « القراءة » كذلك ، لتوفير « جو الغزل » في « مجتمعات » صغيرة من الساهرين .

يدرس الفصل الحادى عشر الشكل المفتوح في مسرحية **حكاية الشتاء** *Open Forms in The Winter's Tale* فكما في مسرحية **سيمبلين** ، تعتمد هذه المسرحية على حكايات الرومانس المفرقة في الخيال ، وتأخذ القصة من احدى رومانسيات جرين : **انتصار الزمن** ، رغم أن جرين كان أول من هاجم شكسبير في بداياته في هذه المسرحية تكون الملكة ضحية تهمة باطلة ، وهذا موضوع مألوف في الرومانس ، ولكن الزمن يحل المشكلة في النهاية . والزمن هنا تمثله الجوقة ، ويقسم المسرحية الى

الذى هدم في ١٥/٤/١٦٤٤ « لغرض اجراء اصلاحات في غرفه » .

وهكذا انتهت سبعة عقود مزهرة من عمر المسرح الانجليزى .



احسب ان هذا الكتاب يجب ان يكون في متناول دارس المسرح الانجليزى على الدوام . فبالاضافة الى التواريخ المهمة والخارطة التاريخية لمواضع المسارح في مدينة لندن في ذلك العصر ، يجد الدارس احاطات حيوية في دراسة تسع من أهم مسرحيات شكسبير ، هى ربع انتاجه المسرحى . والمقتررب التاريخى الاجتماعى في دراسة هذه العقود السبعة من تاريخ المسرح الانجليزى تعطينا صورة حية عن الانسان - الفنان في شخص شكسبير . اما دراسة التمثيليات التى سبقت ورافقت واعقت الفترة الشكسبيرية فانها تزيد من شعور المرء كم كان شكسبير يتميز عن معاصريه جميعا ، وكم كان فنانا بارزا في عصره يرتفع عن غيره ممن قدم للمسرح مادة ترفدها معرفة « الجامعيين » الكثيرة التى لا تسندها موهبة بنفس الحجم . ولكن شكسبير الموهبة كان رجلا لعصره مثلما كان رجلا لجميع العصور .

شكسبير ساهم فيهما : الاولى حكم الملك ادوارد الثالث وهى مشكوك في امرها ، والثانية القريبان النبيلان ، وتذكر صفحة العنوان انها من عمل فليتشر وشكسبير . ترى المؤلفة ان المسرحية الثانية ربما ساهم فيها شكسبير في فترة انتشار الطاعون ، وربما قدمت في وقت متأخر على المسرح . ولان الجمهور في القرن السابع عشر كان يحب التنوع فلم يكن ثمة من بأس ان يظهر اسمان مشهوران في تأليف مسرحية . ولان المسرحيات المشتركة أقل أهمية مما في الفوليو الاول ، تبقى تلك مسألة مناقشات اكاديمية .

القسم الثالث يفصله الوحيد يتحدث عن القناعية والرعوية ، وهما صنفان من الفعاليات التمثيلية شاعتا في عهد تشارلز الاول بعد غياب عمالقة المسرح في العهد السابق ، ومع بداية الهجوم على المسرح لدى شيوع الافكار البيورتيانية عن « اللهو الجماهيري » . كانت هذه من احتفالات القصور التى كان آخرها في ٢١/١/١٦٤٠ حيث رقص الملك تشارلز مع الملكة . ولكن مسارح المدينة كان قد ازيل اغلبها في هذا العهد ، واغلقت نهائيا في ١٦٤٢ ، وكان آخر بناء بقى منها هو بناء (الجلوب) الثانى ،

لغة الدراما الحديثة

جاريث لويد ايفانز *

فؤاد دواردة

في مدخل الكتاب يحدد الكاتب ما يقصده بدقة بعنوان كتابه - « لغة الدراما الحديثة » - فاستخدامه وصف « الحديثة » للدراما قد يوحي بأننا امام مؤلف موسوعي شامل ، وهو ما ينفيه الكاتب ، ويقرر ان المقصود « بالحديثة » هو ان كل الدراما التي ناقشها قد كتبها مؤلفون ظهرت مسرحياتهم الرئيسية خلال هذا القرن .

وكذلك ينفي الكاتب انه سيناقش أهم كتاب المسرح الذين ظهوروا خلال هذا القرن كما قد يوحي استخدامه لكلمة « الدراما » فالواقع انه لم يتعرض بشيء من التفصيل الا لستة من كبار الكتاب المسرحيين الانجليز، هم : شو ، جولدورثي ، وسكر ، اوزبورن ، بيتس ، وبينتر ، أربعة من الامريكيين هم : أونيل ، ميلر ، ويليامز ، وألبي . وحتى هؤلاء لم يتعرض لكل مسرحياتهم .

* Gareth Lloyd Evans:, The Language of Modern Drama, London, Dent, 1977

نيكول ، الذى توفى اخيرا . لقد حاولت دائما أن انقل نصيحته ، وهى أفضل نصيحة يمكن أن تقدم لآى دارس (او فى الحقيقة لكل من يستخدم الدليل والاقتناع) . لقد قال « من أهم اخطار البحث ان تكتشف ما قررت ان تعثر عليه مسبقا . » وهو نفسه لم يقدم أبدا أى رأى على أنه حقيقة ، أو نظرية باعتبارها دليلا ، أو حماسة كبرهان ، بالرغم من انه كان يستخدمها جميعا . وليس باستطاعتى مباراته رغم أنى قد حاولت . فأرجو الا يرجع روحه ما فى عملى من قصور .

ومؤلفات ايفانز الاخرى هى :

« ج . ب . بريستلى - كاتبا مسرحيا »
١٩٦٤ .

« شكسبير » فى خمسة مجلدات (١٩٦٩ - ١٩٧٣)

كما اشرف على نشر وتحرير كتاب « شكسبير تحت الاضواء » سنة ١٩٦٨ ، فهو اذن أحد المتخصصين فى الدراسات الشكسبيرية ، بل يعيش فى « ستراتفورد - أون - آفون » مسقط رأس شاعر الانجليزية الاكبر ، ولذلك فلا ندesh حينما يكثر من الاستشهاد به ، والاشارة الى مسرحياته بالرغم من أن موضوعه هو الدراما الحديثة .

والكاتب ، ناقد مسرحى متمرس ، ومن ثم اضاف الى معرفته الاكاديمية خبرته بلغة المسرح العملية ، من اضاءة وديكور واثاث وأداء تمثلى واخراج ، فاكسبت آراؤه بذلك قدرا كبيرا من العمق والحيوية ، نتيجة لقدرة على رصد علاقة المسرح بلغة الكاتب الدرامى .

وإذا كان موضوع الكتاب هو « لغة » الدراما ، فاحرى بالكاتب ان يستخدم لغة دقيقة محددة الأبعاد ، وهذا ما حاوله بالفعل على طول صفحات الكتاب التى تتجاوز المائتين

وبعد أن حدد الكاتب ما يقصده - فى كتابه - « بالدراما الحديثة » أو ما سيتناوله بالدراسة منها ، لا يترك كلمة « لغة » دون تحديد ، خاصة وقد أصبحت تستخدم الآن فى الدوائر الاكاديمية لتدل على « علم اللغة » الذى يعتمد على تسجيل الاصوات وقياسها فى معامل خاصة ، وهذا الكتاب لا يمت بأية صلة الى هذا النوع من الدراسات اللغوية ، لأن موضوعه هو « الطريقة التى يوظف بها الفنانون المبدعون الكلمات توظيفاً خلاقاً - فى الحوار والتوجيهات المسرحية ، مع الاهتمام بالعلاقة بين اللغة المنطوقة التى يستخدمها الكاتب الدرامى واللغة غير المنطوقة - لغة المسرح نفسه - التى تتكون مفرداتها من الاضاءة ، والديكور ، والمكملات المسرحية ... الخ »

وقد ألف « ايفانز » كتابه مدفوعا بحافزين ىرقيان - فى نظره - الى مرتبة العقيدة « أولهما أن القرن العشرين قد انتج نماذج متنوعة تعتبر من أهم نماذج اللغة الدرامية فى تاريخ المسرح . وثانيهما أن هذا القرن نفسه قد شهدت مراحل الأخيرة فى الدراما والادب والتعليم - أى وسائل الاتصال - تدهورا بالغ الخطورة فى استخدام اللغة » .

وإذا كان كل كتاب للمؤلف يحمل ديننا لاستاذة الراحل « نيكول » فإن كل كتاب له يحمل قبل ذلك عرفانه المباشر والواضح بفضل الممثلين العاديين ، « فلا أحد غير الممثلين والممثلات يستطيع اثبات روعة لغة الدراما الاصيل » .

• • •

المؤلف محاضر أول اللغة الانجليزية بجامعة برمنجهام ، وعضو لجنة المسرح بمجلس الفنون البريطانى ، واحد تلامذة استاذ المسرح الكبير « الارديس نيكول » ، اذ يقول فى مدخل كتابه :
« ان كل كتاب حاولت تأليفه فى المسرح يحمل ديننا لاستاذى وزميلى وصديقى الارديس

واضحة ، فأيا كان العالم الذى تقدمه المسأسة ، او الملهة ، او الهزلية ، او الفاجعة ، مألوفاً كان أم غير مألوف ، فكل ما نتعرض له خلال التجربة المسرحية ، يصدر فى نهاية الامر عن كلمات .

وحتى فى المسرح المعاصر ، حيث يبدى بعض كتاب المسرح أحيانا ، قدرا من الاعراض عن استخدام الكلمة ، ويتخذون منها موقفا متطرفا شديد الغرابة ، فان حضورها الخلاق لاشك فيه . فمثلا لحظات الصمت التى اشتهر « بينتر » باستخدامها ، ما كان من الممكن ان تحدث تأثيرها لولا وجودها بين قوسين من الكلمات . ومغامرات « صامويل بيكيت » المزعجة فى منطقة الصمت لا يصبح لها معنى الا لاننا نعلم ان الالفاظ المنطوقة موجودة ، وأهم من ذلك ان المعنى الذى يقصده يعتمد على ادراكه باننا لا بد ان نستنتج رابطة ما بين لحظات صمته الدرامية وبين اللغة التى نعلم انها يمكن ان تملأها .

ومن الغريب انه لم توجه حتى الآن عناية كافية لدراسة الطريقة التى يستخدم بها الكاتب الدرامى الكلمات بالرغم من أهميتها الحيوية فى التجربة المسرحية . فكثيرا ما ينظر للكاتب المسرحى باعتباره ناسج حكايات ، وخالق شخصيات ، ومتاجر بالكلمات تماما كالروائي أو الشاعر أو الصحافى . وفى بعض الاحيان يعتبر الرجل الذى يقدم مجرد المادة الخام التى يستخدمها الممثل والمخرج فى عملية الخلق الدرامى الحق .

وحتى لو اخذنا بهذه النظرات القاصرة لعمل الكاتب المسرحى فانه لا يستطيع ان ينسج حكايات او يخلق شخصيات دون استخدام الكلمات باقتدار . ومالم تكن الكلمات التى يكتبها هى الكلمات المناسبة التى ينبغى ان تقولها الشخصية فى ذلك الموقف المعين ، فان الممثل الذى يطلب منه استخدامها قد يجار ويلهث ويخور وينفخ فى محاولة ملء

والثلاثين بسبع صفحات عدا المدخل والمقدمة وملحق الهوامش وقائمة المراجع الملحقة بالكتاب .

وينقسم الكتاب الى اربعة اقسام تضم احد عشر فصلا ، وهذه الاقسام هي : ١ - لغة الدراما والمسرح - ٢ - لغة الدراما الشعرية - ٣ - لغة الدراما الشعرية - ٤ - لغة ابناء العمومة والمعاصرين .



لغة الدراما والمسرح

من الحقائق التى لا تحتاج الى اثبات ان للغة المنطوقة والمكتوبة ، وسيلة اتصال بين البشر شديدة الذكاء والمرونة ، فلغة المحامى الوثائقية تختلف فى تركيبها وبنائها وهدفها وتأثيرها عن لغة الروائي الذى يحاكى حياة الانسان ويحاول ان يصنع نموذجا للحياة كما يراها . ولغة الشاعر تختلف عن لغة الروائي ، ولغة الناقد ، فى حين ينبغى ان تختلف لغة الكاتب الدرامى عن لغة كل من الروائي والشاعر والناقد ، فقد كتبت لكى تلقى فى جو عام . وهى من هذه الناحية تشترك مع لغة الموعظة والخطبة وغيرها من اشكال الاتصال المنطوقة .

غير ان لغة المسرحية تتميز عن لغة الخطيب أو الواعظ من حيث ان المقصود بها تمكين الممثلين الذين ينطقونها من « تجسيد » شخصية ما ، اى أن يصبحوا شخصا آخر متخيلا . وجانب هام من فعالية لغة الدراما يتمثل فى هذه الخاصية ، بحيث تقنع المشاهدين بأن ما يقوله الممثل انما يعبر فعلا عن تلك الشخصية الاخرى المتخيلة فى مثل تلك الظروف المحيطة بها بواقعية وصدق .

اننا لو استبعدنا بعض المجالات الغريبة المحيطة بالتجربة المسرحية ، كالباليه والرقص والموسيقى وفن الاليماء - فان جميع المجالات المسرحية الباقية تشترك فى خاصية عامة

« ما أروع موقع هذه القلعة . لها هو ذا
الهواء العليل يسرى بعدوبة .. »

في حواسنا المرهقة .. »

وقد أصبح من المسلم به اليوم ان لغة
المسرحية المكتوبة على صفحة من الورق
تحتاج ، كالنوتة الموسيقية الى ان يقوم
ممثلون ومخرجون بتفسيرها ، قبل أن تصبح
في الوضع الصحيح الذي يسمح لنا بتلقيها
والتأثر بها . وفي حالات كثيرة يتعرض نص
المسرحية لتغييرات كثيرة ، خاصة بعد أن
ازدادت قوة المخرج وحرية في التصرف بدرجة
أكبر بكثير من قوة القائد الموسيقى وحرية .
وساعد على هذا الوضع انتصار لغة أخرى
مصاحبة للغة الدراما ، وهى لغة المسرح ،
من مناظر وإضاءة وملابس، ومؤثرات صوتية .
ان لغة المسرح تمثل الآن جهازا ضخما منفصلا
عن لغة الدراما ، وهذا الجهاز خاضع لارادة
المخرج ، لا الممثل ، ولا الكاتب المسرحي .

وقد اثرت قوة المخرج وحرية في تفسير
المسرحية ، وتلاعبه بلغة المسرح على الكاتب
الدرامى بعمق ، حتى ليحدث أحيانا أن تكون
النتيجة النهائية التي يقدمها العرض المسرحي
شديدة الاختلاف عن تصورات الكاتب، وهناك
أمثلة كثيرة طريفة لهذا الوضع الجديد الذي
أصبح إحدى سمات المسرح المعاصر .

وإذا كان علينا أن نسلم بعبث الموقف الذي
يبالغ في محاولة حماية النص المسرحي ،
وسخف محاولة منع المخرج من استخدام لغة
المسرح ، فينبغي ان نحذر بنفس القدر
الاستهانة بالكاتب المسرحي والهبوط بنصه
الى مستوى التخطيط المبدئي لا أكثر . ولو
اننا تأملنا طبيعة الحفل الموسيقى لوجدنا ان
قائد الفرقة ، او حتى عازف الكمان ، او
ضابط الايقاع ، يقدم بالفعل توقيع النغمات
والإيقاعات التي تصل الى اذاننا . ورغم ذلك
فان المدونة الموسيقية تستطيع ان تمكن كل

الاناء الفارغ الذى وضع بين يديه ، ولكن مادام
الكاتب لم يضع المعانى الصادقة والقادرة في
كلماته ، فسيظل الاناء فارغا .

وليست الشخصية وحدها هي التي تدين
بوجودها لقوة الكلمات، بل كذلك فان الحبكة،
والموضوع ، والمكان .. تستمد وجودها من
الكلمات ايضا . فبالنسبة للموضوع .. كيف
يستطيع الكاتب ان يعبر عما يريد التعبير عنه
الا عن طريق اختيار افكار ومواقف ووضعها
في المسرحية مصاغة في كلمات ؟ .. ولا شك
ان للحركة دورا في ذلك ، ولكنها خاضعة هي
الاخرى للكلمات ، اذ لا سبيل الى شرح
دوافعها شرحا مفهوما الا عن طريق الكلمات
المنطوقة .. ولعل الامر اسهل بالنسبة لتبيين
ارتباط الحبكة والمكان بالكلمات ..

والواقع أن الكاتب المسرحي الاصيل لا
يقوم بعمله بهذه الطريقة المفككة ، فيفكر في
عناصر منفصلة كالحبكة ، والشخصية ،
واللغة ، والفكر ، والبيئة ، ثم يشيد منها
بناء ذكيا .. بل يبدأ بتصور مبدئي شامل
مع أول نسج لخياله .. فالشخصية عند
الكاتب الاصيل ، وما تفعله ، لا يمكن ان
تنفصل عما يحدث ، أى عن الحبكة .. اللغة
تملى واقع الشخصية ، والشخصية تشق
الحبكة .. وهكذا ..

وأهمية الكلمات في تحديد المكان ، والاثاث
المسرحي ، والحركة ، تتضح بشكل ملموس
من حقيقة ان الكاتب الناضج لا يحتاج الا الى
أقل قدر من الارشادات المسرحية ، (اللهم
الا اذا كان مثل شو ، يضعها لاسباب غالبا
ما تكون بعيدة عن هدف توصيل المسرحية
على الخشبة) الكاتب المسرحي الاصيل يضمن
ارشاداته المسرحية في نصها ، فلا نكاد نحتاج
الى مخرج ، او منظر طائر ، او لوحة خلفية ،
لنعرف أين نحن .. تقول إحدى شخصيات
« ما كبت » لشكسبير :

الانساني . وأسفرت هذه المناقشة عن وجهتي نظر :

الاولى ترى ان للدراما وظيفة واضحة وممكنة في ترقية المواقف العقلية، والفلسفات، والعقائد السياسية التي تنظم المجتمع. وهذه النظرية تتضمن دراسة الدراما والمسرح وممارستهما باعتبارهما وسيلة للتعليم والتغيير الاجتماعيين ، فيتحولان نتيجة لذلك الى دعابة في أسوأ الحالات ، والى توجيه تخففه المتعة في أحسنها .

ووجهة النظر الاخرى ترى ان التأكيد على علاقة الدراما باحتياجات المجتمع قد أوجد جوا من الاقتناع للبحث عن أى الوسائل أقدر على تحقيق تلك الاحتياجات . وترتب على ذلك ان أصبحت لغة الدراما بأكملها جزءا من هذا البحث . وظهر عامل آخر استقطب الدراما الى مجاله . فقد أصبح من المسلم به اليوم أن للدراما امكانات هائلة في مجال التعليم بسبب قدرتها على « تحرير » خيال الفرد ، وربطه في الوقت نفسه ، لو شارك فيها ، بما تتطلبه من جهود جسدية وعقلية، بموضوعها . ومن ثم أصبحت وسيلة تعليم معترف بها في مختلف مناهج الدراسة .

واهتمام القرن العشرين الفريد بالدراما لم يتضح الا بعد الحرب العالمية الثانية ، وان ظل كم الضغوط الخارجية المؤثرة على لغة الكاتب الدرامي يتزايد منذ بداية القرن . وأهم تلك الضغوط يتمثل في تضخم وسائل الاتصال الجماهيرية التي وضعت كل فنان في موضع أقرب لخطة المواجهة بالنسبة لمجتمعه . فنحن نلمس بوضوح لدى كل من « شو » ، و « بريستلى » ، « وكوارد » ، و « ميلر » ، و « آلبي » وهم من كتاب « بداية القرن العشرين » ، تأثيرا واضحا للاحداث السياسية والاجتماعية والعسكرية .

هذا الاهتمام بالدراما صاحبه انشغال مماثل بأشكال المسرح . فقد سبق أن لاحظنا كيف

من يعرف كيف يقرأها ، من الاستماع الى النغمات والإيقاعات في رأسه . وهذا ينطبق ايضا على النص المسرحي .

ان التحقق الكامل للمسرحية - فيما يرى المؤلف - يتطلب أربعة عناصر أساسية - مؤلفا مسرحيا يكتبها ، ومساحة تمثل عليها ، وممثلين يجسدونها ، وجمهورا يشاهدها . . . والاسراف في استخدام لغة المسرح قد يضعف من تأثير المسرحية . وكثيرا ما تكون لغة المسرح نوعا من الفطاء المكمل لمسرحية ضعيفة . اذ كلما كانت لغة الدراما ذكية وحساسة قلت الحاجة الى تدخل أى شيء آخر ، وتقدم مسرحية « بلدتنا » للكاتب الامريكى (ثورنتون وايلدر) مثلا جيدا على صدق ذلك .



القرن العشرون ولغة الدراما

شهد هذا القرن قدرا هائلا من النقاش حول الدراما لم يسبق له مثيل . فقبل القرن العشرين كانت المسرحية تعالج باعتبارها أدبا خالصا كالرواية او الشعر . اما في القرن العشرين ومع انتشار التعليم، وظهور وسائل جديدة للمناقشة والعرض ، واكتشاف ما يسمى « بوقت الفراغ » ، وظهور خبراء الملابس ، والمناظر ، والرسم ، وفن التنكر ، والصوت ، والاضاءة ، والدعابة . . . الى آخره ، فقد تضاعفت المناقشات وتنوعت مجالاتها ، ورفضت أشكال الدراما القديمة ، واساليب العرض التقليدية .

ومن الاشكال التي اقحمت على الدراما والمسرح : الراديو ، والفيلم ، والتلفزيون . وبدأ أول صدام للدراما مع التلفزيون وكأنه يهدد وجود المسرح بخطر محقق ، فزاد ذلك من احتدام النقاش ، واتسع ليشمل مكانة الفن في المجتمع . ولم يناقش شيء مثلما نوقش منذ عام ١٩٤٥ نفع « الدراما » لمحيطها

للعالم المحسوس ، بل للتعبير عن عالمه الداخلي الخاص .

وتتميز دراما القرن بتوسعها في استخدام اللغتين : لغة الانسان في مجتمعه ، وهى النثر ، ولغة الانسان في عالمه الخاص ، وهى الشعر . فقد ازداد وعى انسان القرن العشرين بالوجود واحتكاكه به نتيجة لانتشار التعليم والعقائد والنزعات السياسية ، واعتدال ميزان التمييز الطبقي ، ومن ثم اتجه الى الخارج ، اى انه بذل جهدا لفهم بيئته والسيطرة عليها ، وتحسين وضعه فيها . وكان من الطبيعى ان يعتبر النثر البسيط ، والتعبيرات الشعبية ، والالفاظ الخشنة ، هى اللغة المناسبة التى تؤدى الى العمل الاجتماعى .

ومن ناحية أخرى ، والى حد ما كرد فعل للموقف السابق ، خضع الانسان لضغوط اضطرته الى النظر داخليا . تدهور النظام الدينى العام ، وتدفق وسائل الاعلام الجديدة ، ومكتشفات علم النفس وتكهناته المخيفة فى الاغلب ، وغير ذلك من المؤثرات التى مالت بالانسان الى ان يصبح انطوائيا مذكورا . ومثل هذا الوضع يتطلب لغة خاصة للتعبير عنه . فواصل الشعر أداء دوره التقليدى كلفة الانسان الناظر الى داخله ، لغة التأمل الفكرى .

وهكذا ، وجد تناقض بين نوعين من الوعي ، ونوعين من وسائل التعبير ، وهو ليس تناقضا جديدا تماما ، غير أن قرنا آخر لم يعرفه بمثل هذا الوضوح الحاد ، والمزعج فيما ترتب عليه من نتائج .

والى جوار هذين العالمين ، وجد عالم ثالث ، توحد فيه العالمان فى محاولات بعض كبار كتاب المسرح . ويمكن وصف هذا العالم الثالث أوصافا عديدة ، كالعالم الصوفى ، أو الميتافيزيقى - دون أن تكون لذلك أية صلة بالدين .

أصبحت لغة المسرح أكثر تقدما وقوة وصخبا . ومنذ « جوردون كريج » فى بداية القرن حتى « بيتر بروك » اليوم يتمثل الاتجاه الغالب فى دمج المسرح والدrama باعتبارهما فنا واحدا ، وهذا ما يفرضه المؤلف ويرى انه من الضروري ألا نخلط بين الاثنين .

والتقسيم القديم للمؤلف الى نثر وشعر ، ما زال صالحا - فى نظر المؤلف - أساسا لفهم لغة الدراما . . ففي أواخر القرن التاسع عشر ظهر تطبيق واع لاعتبار الشعر خاصا بما هو « غير طبيعى » ، فى حين أن النثر يناسب « الطبيعى » . وازدادت التفرقة وضوحا خلال العقدين الاول والثاني من هذا القرن حينما شاع استخدام تعبيرى « الطبيعة النثرية » و « الرمزية الشعرية » . وخير مثلين لهذا الاختلاف تقدمهما اللغة الدرامية النثرية فى مسرحيات « جولوروى » ، والشعرية فى مسرحيات « بيتس » .

ومن المسلم به بشكل عام أن النثر هو « لغة الحياة اليومية » ، وأن كان من الضروري أن نفرق بين لغة الحديث العادى ، ولغة التعبير الادبى ، غير أن هذا القرن قد شهد خلطا بين الاثنين ، بحيث أصبح من المسلم به أن أى كاتب درامى يستخدم تعبيرا نثريا غير مزوق ، فمعنى ذلك انه يريد معالجة الفرد من حيث وجوده فى مجتمع يواجه مشكلات يومية يفرضها هذا المجتمع عليه . بل أكثر من ذلك ، لقد أصبحنا نعتبر النثر اليوم هو اللغة المناسبة للتعبير عن الصراع الاجتماعى . فاللغة البسيطة غير المصقولة ، بل المشوهة ، والخشنة أحيانا ، تعتبر عادة لغة تلك الطبقة التى تتخذ علاقتها بالمجتمع خلال القرن العشرين شكل صراع فى معظمها - أولئك الذين يكدهون ليصنعوا ثروة المجتمع المادية .

أما الشعر فينظر اليه باعتباره لغة بيئة أخرى . فالانسان لا يستخدمه بوصفه ناقدا

ويجعله غير عادى ، مع ايقاع مؤثر واطار متميز .

ان « شو » هو أعظم كتاب الدراما النثرية فى القرن العشرين ، لأن نثره يتميز بالحيوية ، والوضوح ، والتنوع ، بدرجة لم يباره فيها كاتب انجليزى آخر ، باستثناء شكسبير و « كونجريف » فى خير انتاجه .

ومن الاستجابات النقدية العديدة التى اثارها لغة « شو » واكثرها اصرارا ، أنه يفقد الاحساس الشعري ، وأنه واقعى وليس رومانسيا ، وان شخصياته تظل تتنافش ، ولكن ما يحدث قليل ، وأن أهم اضافاته الى تاريخ الدراما الانجليزية تتمثل فى مسرحيات « اجتماعية » تعالج مشكلات الانسان فى المجتمع المعاصر .

والواقع ان ما منح مسرحيات « شو » انتشارها المدهش ، ليس لفتها ، بل أفكاره ومواقفه السياسية والاجتماعية ، التى لم تنحصر فى منصات مسارح العاصمة ، بل امتدت عبر البلاد ، وكثيرا ما اقتحمت الدوائر التعليمية اكثر من المسارح . وارتباط شو « برابطة العمال التعليمية » ظاهرة فريدة فى تاريخ تأثير الكتاب فى مجتمعاتهم .

ويتميز حوار « شو » بجمال الاقناع العقلى ، الذى قد لا يخلو من مغالطة وقلب للحقائق أحيانا ، واختفاء المحسنات اللفظية ، دون ان يمنعه ذلك من استخدام عبارة رائعة بين الحين والآخر ، والتكرار ، والاستخدام الذكى لبلاغة الاستفهام وكلها من سمات النثر الخطابى الذى تمتد جذوره بعمق فى تربة « شو » .

ويرتبط بهذه الخصائص ميله لخلق لحظات ثبات تتجمد فيها الشخصيات أو تتجه فيها الى هذه الحالة . وليس مرجع هذه الظاهرة الى نقص فى مهارته الدرامية ، كما يذهب

ومن المؤكد أن « ج. ب. بريستلى » هو خير من عبر عن ذلك العالم الروحى الخارج من منطقة التجربة المادية المموسة . فكتب بعض مسرحياته بلغة غريبة ، ليست نثرا عاديا ، ولا شعرا خالصا ، ولا حتى « نثرا شاعريا » ، ولكنها تتكون من خليط يأخذ من هنا ومن هناك ، فى محاولة للتعبير عن عالم من الوعى ليس منفصلا تماما عن هذا العالم ، كما أنه ليس مرتبطا به تمام الارتباط .

• • •

« برنارد شو » ولغة الانسان فى المجتمع

« شو » هو الاستثناء العظيم للفكرة القائلة بأن الكاتب الدرامى الذى يعالج « الحياه المعاصرة » لكى يكون مباشرا وناجحا ، عليه ان يستخدم لغة العامة كما هى ، وان كان يؤكد فى الوقت نفسه الفرضية القائلة بأن النثر هو لغة الانسان فى المجتمع .

واى دراسة للتعبير الدرامى عند « شو » ينبغي ان تبدأ بافتراض ان مسرحياته « ادبية » وأنه ليس كاتباً « طبيعياً » ، بمعنى أنه لا يحاول تقديم صورة فوتوغرافية دقيقة للحياة . وهناك اجماع على اتهامه بالافتقار الى « الشاعرية » ، او الحرص على تجنبها ، فترتب على ذلك أن أصبحت لغته « أرضية » ، أى شديدة الارتباط بالأرض ، لا تحاول التحليق أبداً .

لقد عرف « شو » الاسلوب بأنه « نوع من النغم يسرى فى جملى من تلقاء نفسه » . والواقع ان ما يرتقى اليه هذا الاسلوب انما هو نتيجة جهد مثابر وتهذيب واع ، قد يصل الى درجة التطهير أحيانا ، للغة الحديث العادى . ونتيجة لذلك يكتسب حواراه نكهة الحديث العام - وهو فن يأخذ العادى عادة ، دون ان يفقده خصائصه ،

البعض ، بل الى الخطيب الكامن في أعماقه ، الذي يتطلب نوعا من الثبات الجسدي . ان لم يكن العقلي ايضا ، لكي يفضي برسائنه الشفوية . ففي موقف الخطيب قدر من طبيعة الطقس الديني .

على ان « مزاج شو » الحاد ومعرفته الخبيرة بفنون المسرح كفلت لفته قدرا كافيا من الدرامية ، كما اتاحت له خبرته بالرواية والكتابة الوصفية ان يحقق رغبته في كتابة مسرحيات صالحة للقراءة . ولعل هذا يوضح سبب المقدمات الطويلة والتوجيهات المسرحية الكثيرة التي حيرت النقاد وعامة القراء ، وتفسيره لها انها تمكن القراء « اذا قاموا بدورهم الصحيح في العمل . . من ان يفهموا المسرحية بقدر ما افهمها أنا » .

وطبيعة لفة « شو » الدرامية تتطلب من الممثل الذي يؤديها اداء خاصا يعتمد على المباشرة في توجيه الخطاب ، والتعبير عن ثقة اللغة وحماسها ، والوعي جيدا بموقعه في التخطيط العام للمسرحية .

لقد كتب شو لفته الدرامية بروح بطولية ، وميل دائم للسمو ، بقدر ما تحمله من تعبير فخم ، او احتفالي ، او صادق ، او شديد الدكاء . . انها لفة خيال لا ينسى ابدا ، ان كل التصورات البطولية يجب التعبير عنها دائما بنوع من الخطابية .

● ● ●

جون بولزورثي « ولفة الانسان والمجتمع »

يكون « شو » و « جولزورثي » معا الاساس الذي قامت عليه لفة الدراما النثرية الانجليزية التي تعرض صورة المجتمع امام نفسه . وليس هناك كاتب درامي انجليزي خلال هذا القرن لم يتأثر بهما في محاولاته تصوير الانسان في بيئته .

واذا كانت شهرتهما غير متكافئة ، فذلك لأن « جولزورثي » لم يكن على مثل خصوبة « شو » بأي صورة من الصور ، ولا كان قادرا ولا راغبا ، في الاحاطة بهذا النطاق الهائل من القضايا المعاصرة التي عالجه « شو » وكأنه « نبي » أوحى اليه حديثا .

ففي تعليقاته الساحرة المعنونة « ملاحظات هامشية » حول الدراما ميز « جولزورثي » بين ثلاثة أنواع من كتاب الدراما . النوع الاول يقدم للجمهور تلك النظرة للحياة التي يعتقونها فعلا ، أو يتمنون اعتناقها ، والثاني يقدم للجمهور النظرة التي يؤمن بها الكاتب ، والثالث يقدم ظاهرة من الحياة ، مختارة حقا ، ولكن دون ان تشوهها رؤية الكاتب ، ويترك للجمهور ان يخرج بنتائج الخاصة . و « جولزورثي » نفسه ينتمي الى هذا النوع الاخير ، في حين ينتمي « شو » الى النوع الثاني .

ورغم اختلافهما ، فانهما يشتركان في الوقت نفسه في المقت الشديد للنزعة العاطفية المتطرفة التي ميزت « العصر الفيكتوري » في تصويره للمشاكل الانسانية ، ولعل « شو » هو الذي علم ذلك « لجولزورثي » ، ولعلمهما قد تعلمنا معا من « ت . و . روبرتسون » ان الدراما « الحديثة » ممكنة حقا ، بمعنى ان الناس قد اصبحوا مهياين للانصات لمسرحيات واقعية تدور حول المشكلات المعاصرة .

لقد تعلم « جولزورثي » من « شو » استخدام مسرحية القضية ، غير ان تصوره لدورها في المجتمع ، واسلوبه في استخدام النثر يختلف اكبر الاختلاف عن تصور « شو » واستخدامه للنثر . لقد منح « شو » لفة الدراما الواضحة اعترازا واثارة ، وانفعالا صادقا ، وإيقاعا ، وخفة ظل ، في حين منحها « جولزورثي » اقتصارا ، وسخرية ، وشجنا ، واحساسا بالعمق . فهو ، بمعنى من المعاني ، اقرب للشاعر من « شو » ، لأن نثره اقل تقيدا

صلة بكل من : الشباب ، والتمرد ، والدلالة الاجتماعية ، واللغة .

ان الشباب (الذين يمثلهم « جيمى بورتير » فى مسرحية « انظر وراءك بغضب » لاوزبورن) الغاضبين من الخضوع الاعمى الغبى للاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية السائدة ، بدأوا يصرخون بوقاحة ضد ما اعتبروه طغيان التقاليد والعادات وسيطرة السلطات على كل نشاط انساني يمكن تصويره .

وفى عالم ما بعد الحرب الذى عجز عن أن يكون الارض المناسبة لحياة الابطال العائدين من ميدان القتال ، انطلقت صرخات أولئك الشباب الغاضبين ، وفى الدراما بصفة خاصة ، واختلفت لهجتهم أشد الاختلاف عن لهجة « المؤسسة » الدرامية التى كانت تضم « اليوت » و « كريستوفر فراى » ، و « تيرانس راتيجان » رغم اختلاف نغمته .

وانتسب الى هذه الظاهرة عدد من كتاب المسرح والروائيين الشباب ، وعدد أقل من الشعراء ، ارتبطوا جميعا ، بأفكار تحرر التعبير ومعاداة النظم القائمة . فلم تبق سوى خطوة واحدة قصيرة نحو اعتبارهم كتاب الدراما « الطبيعية الجديدة » فقد كان مصطلح « الطبيعية » هو الذى التصق بهم ولازمهم منذ ذلك الحين .

و « الطبيعية » تكاد ترتبط تلقائيا بالاجلبية مكانا ولغة . فكل ما هو « عام » ، بل « مبتذل » يعتبر أكثر « طبيعية » وواقعية . وهكذا أصبحت اللغة التى تستخدمها شخصيات أهم مسرحيات الستينيات والسبعينيات هى اللغة التى يستخدمها أمثالهم فى المخادع ، وحجرات المعيشة ، بل فى البؤر والاوكار . . انتهى توقيير الطبقة المتوسطة الذى تمثله مسرحية مثل « كانديدا » لشو ، بل اختفت ايضا المستويات الأدنى التى صورها « جولزورثى » أقل فصاحة

بالموضوعات المحددة التى يعبر عنها ، وأكثر تعبيرا عما نسميه حقائق الحياة الخالدة وقيمها وأوضاعها الثابتة .

ان حديث الناس فى المجتمع كما قدم فى العديد من المسرحيات « الطبيعية » خلال هذا القرن مدين بالكثير « لجولزورثى » مثلما هو مدين « لشو » . فقد أفاد غالبية كتاب تلك المسرحيات من خفة أسلوب « جولزورثى » ومباشرة ، وخبرته بالحكم والأمثال ، دون أن يفتنوا الى خفايا صنعتة .

ومن المحزن حقا ان قليلين منهم هم الذين فطنوا الى احساسه بالاعماق الفكرية والعاطفية ، وإبقاعه المتوارى ، وما فيه من آثار رمزية ، ودهاء فى السخرية . فلعله كان آخر كتاب الدراما النثرية الانجليزية من ذوى المكانة المستقرة ، الذين أدركوا ان النثر نفسه ليس مطالبا بأن يصبح مجرد خادم للعالم العام للانسان ، بل باستطاعته أن يعبر عن موضوعات اعماق نفاذا وأقل وضوحا .

• • •

« الطبيعية » عند « وسكر » و « اوزبورن »

ارتبط كثير من كتاب الدراما الانجليز بما عرف فيما بعد وكرس باسم « الموجة الجديدة » لكتاب الدراما فى الستينيات . ولكل ناقد رآيه الشخصى فى طبيعة تلك الظاهرة الدرامية ومداه ، وان كان هناك حد أدنى من السمات المتفق عليها .

ان عددا من كتاب المسرح الشباب : « ارنولد وسكر » ، « شيلجا ديلانى » « جون اوزبورن » ، حققت مؤلفاتهم عروضاً مسرحية استشارت كتابات على نطاق واسع ، ووصفت بأنها « انقلاب » ، « تغيير » ، و « ثورة » . . فى تاريخ الدراما ، واختلفت الآراء فى تفسير تلك الظاهرة ، ولكن بدا من المسلم به أن لها

لغة الدراما الشعرية - « و . ب . بيتس » ،**« ت . س . اليوت » :**

في بداية عشرينيات هذا القرن ظهر قدر كبير من الثقة في امكان انبعث دراما شعرية بفضل حماسة عدد من الكتاب المثقفين الذين لم يكتفوا بتكريس جهودهم للدراما الشعرية، بل أخذوا يهاجمون بعنف انتشار النشر والواقعية الاشتراكية .

كان كل من « سيمونز » ، و « بيتس » ، و « ستيفن فيليبس » مدافعين أقوياء عن الدراما « غير الطبيعية » ، أى غير النثرية في اعتقادهم . ومدى توفيق « بيتس » في تحقيق الانسجام بين الشعر والدراما يوضحه تقويم « لويس ماكنيس » لمسرحياته رغم جفافه :

« لقد جعل « براوننج » الشعر الغنائى ملائما للدراما ، أما « بيتس » الذى عمل بمبدأ « باتر » القائل بأن الفن هو استبعاد كل الزوائد ، فقد جعل الدراما ملائمة للشعر الغنائى » .

كان شعر « بيتس » لطيفا ومرهفا نتيجة للقيود الصارمة التى فرضها على نفسه في محاولته كتابة دراما . وكان تأثيره قويا على بعض معاصريه ، حتى ليعتبر مسئولا عن توجيه الدراما الشعرية خلال العقدين الأولين من القرن .

على أنه لم يكتف بمحاولة ايجاد رد فعل للمسرح التقليدى الذى لم يكن يحوى في نظره الا القليل من « الغرابة الروحية والمثالية » ، بل كان له هدف آخر . لقد كتب مسرحياته باعتبارها « مسرحيات حجرة » ، أى لتمثل امام جمهور محدود جدا ، لا يريد على خمسين مشاهدا ، وزعم أنه ابتكر شكلا دراميا متميزا غير مباشر ، ورمزيا ، ولا يحتاج الى مشاركة الفوغاء أو الصحافة ، وأسماه « الشكل الارستقراطي » .

ولكنها محتفظة مع ذلك بقدر من الكرامة ، وظهرت لغة درامية قصد لها أن تكون « غير أدبية » ، وغير مصقولة ، وتعتمد على التركيبات العامة الشائعة ، ومنبئة الصلة بكل شكل من أشكال التعبير اللغوى المتوارثة أو السائدة .

وأحيانا تسمى هذه اللغة الجديدة « لغة الطبقة العاملة » ، وهو وصف قد يكون مفيدا، لو قصد به فقط لغة أولئك الناس الذين لم يعترف بهم - منذ القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين - الا اعترافا ضئيلا في تاريخ الدراما الانجليزية . غير أن هذه اللغة ليست لغة واحدة لأنها تستمد من اللهجة أو الحرفة . وقد ظهرت هذه اللغة في أكثر أشكالها حماسة في مسرحيات « أرنولد وسكر » .

غير أن عمل « وسكر » المسرحى سرمان ما تصدع بسبب حماسته الغالبة لتوصيل الثقافة للجماهير العريضة، فانشغل بمشروعات ثقافية شعبية ، وعجزت لفته الدرامية عن الاحتفاظ بمسار درامى مستقيم ، اذ انتقل من التعبير عن حديث الانسان في المجتمع الذى ميز مسرحياته الأولى الى لغة الانسان الذى يعيش داخل نفسه ، وإن لم يفقد حرصه على مراقبة وضع الانسان في المجتمع، غير أن لغة مسرحياته الأخيرة أصبحت تبرز هذا الحرص أكثر مما تجسده .

أما « أوزبورن » فقد أظهرت لفته الدرامية وبخاصة في « المرفه » حساسية خلاقة تمثلت في قدرته على انطاق كل شخصية باللغة التى تناسبها ، مع تدفق عاطفى مشبوب يتيح للممثلين القادرين تقديم عروض مسرحية ناجحة الى أبعد حد ، بالإضافة الى براعته الفنية في احكام الفكرة والحبكة ، وموقفه المعادى لكل تفاهات العصر .

كثيرون يعتقدون ان « اليوت » لم يكن كاتباً درامياً موهوباً ، ومن ناحية أخرى نجد الكثيرين قد تربوا على قصائده ، بحيث يستحيل عليهم أن يشكوا في انه شاعر عظيم . وبين الحكمين علاقة بسيطة ولكنها هامة . فالشاعر العظيم ، باستثناء « شكسبير » وحده ، قلما يستطيع أن يثبت أنه رجل مسرح موهوب ، رغم أن الكثيرين حاولوا ذلك . اذ يبدو أن وحدة التأمل التي ينبثق منها اعظم الشعر لا تتلاءم مع عالم المسرح المنفتح على الخارج ، حيث الافكار والكلمات يجب ألا تعبر عن خالقها ، بل عن مخلوقاته — فلا بد ان يتحرر الكاتب الدرامي من ذاته بعض الشيء قبل أن تصبح الدراما ممكنة .

ويترتب على ذلك ان استمرار حرص « اليوت » على كتابة المسرحيات ، لا يكفي وحده ، في نظر البعض ، لجعل منه كاتباً درامياً أصيلاً .

في لقاء صحافي مع جريدة « جلاسجو هيرالد » نشر في ٢٧ أغسطس سنة ١٩٤٩ ، تحدث « اليوت » عن مسرحيته « حفل الكوكيتيل » وكأنها قصيدة . والواقع أن كل مسرحيات « اليوت » عبارة عن قصائد ، بمعنى أن أفكارها وشخصياتها مصورة داخل عالم الخيال المعقد . ومحاولة توصيل معناها لا بد أن تتم في انسجام مع تعقيدها العاطفي والفكري .

ان رغبة « اليوت » القوية في أن يجعل أفكاره العميقة ذات التصور الشعري ، وكلها ذات احياء دينية بدرجة ما ، في متناول الفهم ، وازتها نوعة للعثور على لغة توصلها ، وفي « جريمة قتل في الكاتدرائية » اكتشف تلك اللغة ، وفي « اتحاد العائلة » اقترب من « ترويضها » ، ولكن موقفاً سلبياً ، لعلة الخوف ، طراً على تلك المرحلة .

اما بقية مسرحيات اليوت « المتفلسفة » الدكية الحافلة بالعبارات « الماثورة » ، فتبدو

غير أن تأثير « ييتس » كان له جانب آخر أرسخ . فلا شك أنه أول شاعر في القرن العشرين ، ولعله كان أول شاعر غنائي عظيم على الإطلاق ، يعبر بمثل تلك الفصاحة ، في مقالاته ورسائله ومقطوعاته الشعرية ، عن ايمانه بأن على الشاعر مسئولية مباشرة نحو مجتمعه . وإذا كان هناك شخص تتمثل فيه صدق ملاحظة « شيللي » عن أن الشعراء هم « مشرعو البشرية غير المعترف بهم » ، فلا شك أن هذا الشخص هو « ييتس » . فلقد اعتقد أن الشعراء باستطاعتهم أن يدعوا الى العمل ، وتصور ، في مرحلة ، أن الدراما هي أفضل الاشكال لتجسيد هذه الدعوة .

وكان اصرار محاولاته على اثبات ذلك : وقوة تأثيره ، بصرف النظر عن طبيعة العصر ، هي التي ألهمت العديد من شعراء المرحلة التالية من القرن العشرين ، الذين حاولوا خلال فترة الازمة في أوروبا الغربية ، أن يباروا المثل الذي قدمه « ييتس » الدرامي .

كان اولئك هم شعراء الثلاثينيات الذين حاولوا — مثل « ييتس » — كتابة دراما شعرية تستجيب لحاجات الانسان الملحة في بيئته المادية ، ولكن حساسيتهم الخيالية اجبرتهم ، مثله أيضاً ، على أن يحاولوا في الوقت نفسه ، التعبير عن عالم الانسان الداخلي . فكان مصيرهم — كمصيره — الفشل مع قدر غير قليل من النبيل .

لقد عانى كل من « أودن » و « ماكنيس » ، و « اسبندر » و « ريدلر » و « نيكولسون » ، وكثيرون غيرهم من الحاجة الى الاقتصاد اللغوي . وكانوا يتمتعون بأخيلة تصويرية خصبة ، ولكنهم كانوا يفتقرون الى الاحساس بأن العرض المسرحي لا يتطلب تلك الوفرة من الصور المرئية التي كانوا يحشدونها في مسرحياتهم .

أو استخدموا لفقر رجل الشارع، فان مؤلفاتهم تمثل نوعا من التناقض البين . ففكرة أن الدراما تعبير غير عادى عن أناس غير عاديين تكاد تصدق على كتاب الدراما الأمريكيين أكثر من نظرائهم الانجليز في القرن العشرين ، وبصفة خاصة خلال العقود الثلاثة الاخيرة . فالطبيعية الانجليزية واللغة التي تعبر بها عن الانسان في المجتمع أكثر جفافا وخشونة من نظيرتها الأمريكية .

وليس هناك كاتب امريكى أكثر وعيا باللغة من « يوجين أونيل » فقد كتب عن عيوبه وطموحاته بصراحة وعمق . ومما يدعو للسخرية ان المسرحية التي عدها معظم المعجبين بها أكثر مسرحياته شاعرية . وهى « الحداد يليق بالكثرا » - تخلفت عن المستويات التي كان يتمناها لأنها - على حد تعبيره « بحاجة الى لغة عظيمة » ويضيف : « وهذا ما لا أملكه » .

لعل « أونيل » كان يعزى نفسه ، ولكن لا شك انه عبر عن حقيقة هامة ، حين أعلن انه يعتقد أن « اللغة العظيمة ليست في استطاع أى انسان يعيش في عصرنا المتنافر ، المحطم ، المضطرب الايقاع . »

وتزداد أهمية هذه الملحوظة وصدقها ، حين تذكر انها كتبت قبل المدبحة الرهيبة التي قامت بها وسائل الاعلام الجماهيرية للغة الانجليزية .

وحتى « كليفورد أوديتس » ، وهو اقرب نظير « اللواقى الاشتراكي » الانجليزى في الدراما الأمريكية ، بمعنى أن لغته الدرامية تتضمن فعلا العامة الخشنة والتعبيرات الشعبية ، يرتفع عن مستوى بؤرة « الطبيعية » ولغته في تأثيرها النهائي تحلق فوق هدفها أكثر مما تتجه اليه مباشرة .

ان للولايات المتحدة سجلا بارزا في استخدام البلاغة في الكتابة والخطابة على السواء « بيان

لغتها غالبا وكأنها خليط من « وايلد » ، و « جيلبرت » و « كوارد » ، بالإضافة الى لمسة من لغة « الوست اند » حيث تنتشر التجارية . ولولا مضمونها الجاد ، ورنتها الشعرية الصادقة ، لتردت في نوع من الوعظية الثرثرة المملة .

ان اليوت ليس شاعرا صادقا وكاتبادراميا فاشلا ، بل كان في الحقيقة شاعرا عظيما وكاتبا دراميا صادقا تضخم عنده الوعى بجمهوره . وتجاربه الاولى - « جريمة قتل في الكاتدرائية » والى حد ما « اتحاد العائلة » تقدم الدليل على انه لو سمح لنفسه بأن ينسى ذلك الجمهور (ففى بعض مراحل الخلق يجب على الكاتب المسرحى ان يتجنب شدة التدقيق في الطرق والوسائل) لكان من الممكن ان يصبح كاتبا مسرحيا عظيما .

• • •

لغة ابناء العمومة والمعاصرين :

من الواضح ان تاريخ الدراما الأمريكية يبدأ في القرن العشرين ، رغم أن لمسارح الولايات المتحدة تقاليد عريقة وثرية تمتد الى القرن التاسع عشر . فقد كانت الدراما هى آخر الفنون ازدهارا في العالم الجديد . و « يوجين أونيل » ، الذى قضى الجانب الأكبر من حياته في القرن العشرين ، هو في الوقت نفسه اول كتاب الدراما في أمريكا وأعظمهم حتى الان .

وقد اتجه « أونيل » ، وكل معاصريه ، ومن ولدوا بعده ، الى أوروبا للاستلهام الفكرى والحرفى على السواء . وكان « لابسن » و « تشيخوف » ، ومن بعدهما « بريشت » و « بيكيت » ، تأثير كبير على عدد من الكتاب المسرحيين الأمريكيين ، وبصفة خاصة على « أونيل » و « ميللر » .

ومهما أكثر مؤلفو المسرح الأمريكيون من كتابة الموضوعات « الطبيعية » أو « الواقعية »

عليها الجانب الأكثر قتامة من الحياة . والاسباب التي يقدمونها لذلك مختلفة ، بعضهم يجد المستول فيما يوصف عادة «بتسيب» الحياة المعاصرة ، وما يشمله ذلك من تدهور الايمان بالدين وطقوسه ، وفقد الاحترام للنظم ، ورفض السلطة ، والضعف الكبير في مستوى اخلاق الفرد والجماعة . ومن المفروض أن تعكس الدراما ذلك كله ، ولذلك عرفت «بدراما اليأس» .

وبشكل عام ، يبدو أن الكوميديا فقدت عينيها اللامعتين ، وأصبحت سوداء المظهر مريرة المزاج . وكذلك الهزلية ، فمن الواضح انها فقدت براءتها المتدفقة ، وأصبحت لاذعة .

والانطباع الرئيسى الذى نخرج به من قراءة الدراما المعاصرة ان المباشرة قد أصبحت اهم من سلامة اللغة والشكل ، مع استثناءات معينة والامر يعتمد على موقفك الخاص ، فاما أن يسعدك أو يحزنك ابتعاد الدراما المعاصرة ابتعادا عن لغة « الفن » - بل أحيانا يبدو وكأن الصنعة الفنية نفسها قد اختفت هي أيضا .

ان استخدام اللهجة العامية قاعدة للحوار قد أصبح سمة عامة وغالبا على لغة الدراما الانجليزية المعاصرة . وهذه العامية ، على العكس من عامية «جولزورثي» أو «وسكر» أو «بينتر» ، ليست مجرد نقطة انطلاق لعملية خلق لغوى ، بل هي في حالات كثيرة وسيلة التعبير الدرامى وغايته . باختصار ان اللغة التي يستخدمها بعض كتاب الدراما لا تكاد تختلف عن لغة الشوارع ، والحانات ، وبيوت الفقراء . وأحيانا تبدو وكأنها لم تمر بأى نوع من الصقل الدقيق ، أو الاختيار ، أو الإدماج في احساس شامل باطار أو تصميم لغوى .



واى دراسة للدراما الانجليزية المعاصرة لا يمكن أن تتجاهل أشكال التعبير غير اللغوية التي برزت منذ أوائل التسعينات . وهى أشكال لا يمكن تحليلها تحليلًا تقديًا منفصلا ، ببساطة

جيتسبرج ، اعلان الاستقلال ، وبعض الخطب التي وجهها الرؤساء الأمريكيون الى الأمة ، كلها تتميز بالفخامة ، والأسلوب الممتاز ، والشكل المتناسك ، والتأثير العاطفى ، مما لم نكدنعرفه - نحن الانجليز - خلال هذا القرن الا عند « ونستون تشرشل » (الذى يعتز بأصوله الأمريكية) . وقد اتسمت مسرحيات كل من « ميللر » و « أونيل » و « ويليامز » - مرتبين تنازليا - بهذه الخاصية البلاغية ، حتى يمكن اعتبارها احدى السمات الهامة للدراما الأمريكية .

ان كتاب الدراما الأمريكيين ، على عكس الشعراء والروائيين ، الذين ورثوا قوميتهم ولغتهم ، يبدو أحيانا خجلا شديدا من الانضواء تحت لوائلهم . فقد سحرتهم - فيما يبدو - أنشودة الثقافة الأوروبية العظيمة ، وتاريخ الدراما الانجليزية الخرافى الهائل ، وأفزعه في الوقت نفسه . ولعل مما يدعو للسخرية أن كتاب الدراما الانجليز الذين لا تستخدم غالبيتهم اليوم الا أدنى مستويات لغة الحديث ، بوسعهم أن يتعلموا الكثير من خصوبة وحساسية وثراء خيال أبناء عموماتهم الأمريكيين . فهؤلاء حين يقررون ان يتذكروا ان لهم لغتهم الخاصة ، يعثرون فيها دائما على شعر غريب وقوى .



الدراما المعاصرة في بريطانيا - الناطقة وغير الناطقة :

يقول « جون راسل تيلور » في كتابه عن كتاب الدراما الجدد في الستينيات والسبعينيات « ان هؤلاء الكتاب الدراميين قد انجذبوا المرة بعد الاخرى الى موضوعات من نوع قتل الاطفال ، والقتل الجنسى ، والاغتصاب ، والشذوذ الجنسى ، مرض الاستعراض ، الجنون الدينى ، جنون القوة ، السادية ، الماشوسية » .

وهذا في الواقع هو انطباع الكثيرين عن الدراما الانجليزية المعاصرة ، حيث يسيطر

في القريب أصما لكل شيء ماعدا فحيح الجنس
البشرى وهو يشبع غرائزه الحيوانية . « !!

• • •

وهكذا نرى ان الكتاب قد عالج بموضوعية
ودقة جانبا هاما وحيويا في عملية الابداع
المسرحى ، وهو جانب اللغة ، التى كلما حظيت
بمثل هذا الاهتمام والتوسع اللذين أولاها
لها المؤلف . وان كان الواضح مع ذلك أن منهج
الكاتب العلمى فرض عليه ألا يركز على علاج
اللغة منفصلة عن بقية جوانب المسرحية من
فكر وحرفية فنية ووسائل للعرض المسرحى ،
بالإضافة الى توضيح الظروف والمواقف
الاجتماعية والسياسية والثقافية والنفسية ،
التى شاركت فى صياغة لغة الكاتب المسرحى
المعاصر . فكانت النتيجة دراسة متكاملة وشبه
شاملة لأهم الظواهر فى المسرحين الانجليزى
والامريكى خلال القرن العشرين ، مع اهتمام
خاص برصد تطور أساليب التعبير اللغوى ،
وهى كما رأينا ، من أهم جوانب العمل المسرحى
ان لم تكن أهمها جميعا .

وقد نلاحظ قدرا من التشاؤم فى نظرة الكاتب
لأشكال الدراما الانجليزية الحديثة ، ويتضح
هذا بصفة خاصة فى تحذيره الذى ختم به
الكتاب ، وهو تحذير لا يخلو من مغالاة ، وان
كان له فى الوقت نفسه مبرراته فيما آلت اليه
احوال المسرح المعاصر ، وبصفة خاصة فيما
يختص باللغة . ولا شك أن هذا التشاؤم وهذه
المغالاة انما يصدران عن غير المؤلف على المسرح
باعتباره فنا راقيا عظيما له أعمق الأثر فى حياة
الشعوب وثقافتها .

ويجد المهتم بالمسرح العربى فى كثير من
فقرات الكتاب قدرا كبيرا من العزاء ، حين
يدرك أن التدهور الذى أصاب المسرح العربى
مؤخرا فى لغته وموضوعاته ، ليس ظاهرة
محلية ، بل لها نظائرها فى المسرح الانجليزى
العريق ، مع اختلاف المستويات ، فلا يملك
الا أن يضم صوته الى صوت مؤلف الكتاب
مندرا ومحدرا .

لعدم وجود نصوص لها تسمح للناقد بتأكيد
وجهة نظره ، أو للمشاهد بأن يختلف أو يتفق
مع الناقد . ان الدراما غير اللغوية ، هى فى
حقيقة الأمر ، تمجيد للاستجابة المباشرة ،
ولذلك كانت كثير من اشكالها تعتمد على
الارتجال بالدرجة الاولى .

وينقسم هذا النوع من الدراما الى قسمين
رئيسيين : الاول جسدى بأكمله ، والاخر
رغم انه يستخدم بعض الكلمات المنطوقة ، فانه
يفعل ذلك على أساس غير مخطط ، والاحكام
الذى يفرضه نص مكتوب غير متوفر فيه .
ومعنى ذلك ان العنصر اللغوى يأتى كيفما اتفق
أو ارتجالا ومن ثم ، فهو الى حد كبير بلا شكل
- أى انه غير لغوى .

وكلا الشكلين من الدراما غير المنطوقة
موجودان على جانبي المحيط الاطلنطى فيما
يسمى « بمسرح الحافة » ، و « مسرح الشارع »
ومسارح المجتمعات المحلية ، فى المدارس
والجامعات والنوادي ومقار نقابات العمال . .
الخ . .

وبعد هذا الاستعراض واسع المدى للدراما
الانجليزية والامريكية المعاصرة ، والنفاذ الى أهم
خصائصها اللغوية على مختلف المستويات
والاتجاهات والمذاهب ، يختتم المؤلف كتابة
بما يشبه الانذار للقائمين على المسرح والتربية
والاعلام فى بلاده فيقول :

« ان مجتمعا يظهر مسرحه مثل هذه الدرجة
من الولاء للمستويات العامة للغة ، وللتعبير
الجسدى ، والارتجال ، من المؤكد انه قد بدأ
عملية النفى بالفعل . ونفس المجتمع الذى
يشجع نظام تعليمه ، أو يسمح ، بتحريض ضار
من منظرين حسنى النية ، باعتبار اللغة مجرد
وسيلة وظيفية ، يزيد من عملية النفى . وذلك
المجتمع نفسه الذى يجد فى كل ما هو جمالى
وفكرى تحديا لمطالباته الاجتماعية والسياسية
لا يسرع بعملية النفى فحسب ، بل يندفع بقوة
نحو نوع من الصمت الفظيع ، وسوف يصبح



المفانون العظماء

تأليف هنري بليزانتس*

سَمَحَة الخولي

١:١ كان القرن الثامن عشر في أوروبا هو القرن الذي ارتبط بامجاد عظماء الفنانين ، فان القرن التاسع عشر هو قرن امجاد الاركسترا ، وخاصة تلك التي تحققت على يد عباقرة المؤلفين الرومانسيين مثل فاجنر ، ممن فرضوا على الاركسترا وظائف تعبيرية خاصة في الدراما الموسيقية (الاوبرا) ، حولت المغني الى مجرد عنصر واحد ضمن مجموعة كبيرة من العناصر الموسيقية والدرامية التي يحركها ويوجهها قائد الاركسترا ، تبعا لارشادات المؤلف الموسيقي . وقد شهد القرن التاسع عشر ذاته ، وخاصة في نصفه الاخير ، تحولا جذريا في العلاقة بين الجمهور وفن الاوبرا ، فأصبح المؤلف الموسيقي هو الشخصية الرئيسية المهمة بالنسبة للجمهور ، ولم يعد الامر كما كان منذ القرن الثامن عشر حين كان المغني هو ذلك البطل الشعبي الذي يتمتع بتمجيد وحب الجمهور ، ولم يكن المؤلف الموسيقي الا عنصرا وسيطا فيها .

* Henry pleasants, The great singers, from the dawn of opera to our time ; Golloncz, London, 1977.

بحيث لا تتاح للمشاهد العربي الفرصة الحقيقية للتعرف على هذا الفن أو الالفه معه ومع تقاليده الخاصة ، كما هو الحال بالنسبة لفنون المسرح والتشكيل والسينما . وإذا كانت الاوساط الادبية تعرف الكثير عن المسرح العالمي وكتابه ورواياته ، فان فن الاوبرا - وهو القمة التي يتألف فيها المسرح بالموسيقى - لا يحظى من الاوساط الموسيقية في البلاد العربية بقدر مماثل من الاهتمام أو الاطلاع ومع ذلك فلا شك ان معظم القراء العرب يطالعون في الصحف انباء نجوم الاوبرا العالميين في عصرنا من امثال « ماريا كالاس » ولا شك انه ليس بينهم من لم يسمع اسم « كاروزو » اشهر المغنين في الجيل السابق ، ولعل في العرض التحليلي باللغة العربية لهذا الكتاب الشيق ما يفتح آفاقا جديدة للمتعة الفنية امام القارئ العربي .

والكتاب سجل دقيق وحافل لمشاهير المغنين الذين لمعوا في تاريخ فن الغناء الاوبرالى منذ القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن العشرين . والكاتب يوضح ان فن « الغناء » اوسع بكثير من فن الاوبرا ، ولكنه يعتبر الغناء الاوبرالى قمة الفنون الغنائية الغربية ، لانه نتاج تزاوج خصب بين الغناء والدراما ، ولذلك وضع لكتابه عنوانا داخليا يحدد به نوعية المغنين العظماء وهو : « من فجر الاوبرا الى عصرنا » .

المؤلف :

هنرى بليزانتس كاتب وناقد موسيقي امريكى ، بدأ تكوينه الموسيقى بدراسة فن الغناء الاوبرالى (صوته باريتون) في معهد كورتيس بفيلا ديليفيا ، ثم تفرس بالتقاليد الايطالية في غناء الاوبرا عندما درس على جوزيبي بوجيتسى . وفي الثلاثينات تحول بليزانتس الى النقد الموسيقى ، فعمل ناقدا لصحيفة امريكية ، ثم تولى مهمة « المراسل الموسيقى » لجريدة النيويورك تايمز ، فى

فنى القرن الثامن عشر الذى عرف باسم العصر الذهبي « للغناء الجميل » (بل كانتو) Bel Canto كان المغنون العظماء يمسكون بمقاييد الامور فى فن الاوبرا ، وسيطرون على ما يطلب منهم اداؤه على المسرح ، بل يملون على المؤلف الموسيقى (والمسرحى) مقاييسات خاصة لاغانيهم وآرياتهم الاوبرالية بما يتيح لهم ابراز اقصى قدراتهم الصوتية والابتكارية بحرية تامة كان لها تأثير ساحر على الجمهور انعكس بوضوح شديد ليس على شباك التذاكر فقط ، بل وعلى الذوق والعرف الاوبرالى السائد فى تلك الفترة .

كيف اذن تم هذا التحول الجذرى فى فن الغناء الاوبرالى وكيف تخلى المغنى عن عرشه وتنازل عن تلك المنزلة الرفيعة التي انتزعها فى عالم المسرح الغنائي ، منذ نشأة فن الاوبرا فى مطلع القرن السابع عشر ؟

هذا هو الخط الداخلى الذى يوجه كتاب هنرى بليزانتس ، « المغنون العظماء » من فجر الاوبرا الى عصرنا . فالكتاب ليس مجرد سجل لمشاهير المغنين فى القرون الثلاثة الماضية ومنجزاتهم ولا هو مجرد تحليل دقيق لافانين الغناء المسرحى وتطورها عبر القرون ، وان كان هذا هو هدفه الحقيقى ، ولكنه فى النهاية رحلة شيقة ومثيرة عبر الفكر الموسيقى عامة والاوبرالى خاصة خلال مراحل متعددة بل ومتناقضة فى الاوبرا ، حكمتها ووجهتها دوافع اجتماعية وفنية وفكرية بالغة التشابك والتعقيد .

ويشكل عرض هذا الكتاب للقارئ العربي صعوبة خاصة ، اذ ان فن الاوبرا ، وهو المحور الحقيقى للكتاب ، لا زال من أبعد فنون الموسيقى الغربية عن خبرة المستمع العربي ، وليس ذلك راجعا للاختلاف الكبير بين جماليات الغناء العربي والاوبرالى فحسب ، ولكن ندرة فرصة معايشة عروض اوبرالية حية فى بلادنا،

ونوعيات الأصوات الغنائية العديدة ، أو مما يتصل كذلك بالمشاكل الفنية المرتبطة بالثقافة الموسيقية والمسرحية الضرورية للمفني الجيد ، في كل العصور .

والكتاب مدعم بالوثائق المتاحة ، بكل أنواعها ، ابتداء من النوتات الموسيقية للزخارف والحليات العويصة ، التي برع في ارتجالها مشاهير المغنين في القرن الثامن عشر ، إلى الصور والرسوم العديدة ، كما أنه يستند في تحليله لفن كل مفن ومفنية ، وإبرازه لمواطن الاجادة أو نقاط الضعف ، يستند في ذلك كله إلى الوثائق المعاصرة والتي تكون اقرب للدقة حين تتواتر عن مصادر متعددة لكتاب أو مؤرخين لهم وزنهم في تاريخ الموسيقى ، وتاريخ الحضارة الأوروبية وعندما يقترب من مشاهير المغنين في اوائل هذا القرن ، نجده يحيل إلى الوثائق الصوتية المسجلة (الاسطوانات) مبينا للقارئ أنها لا تعطى إلا صورة تقريبية لفن وصوت المفني ، بحكم بدائية وسائل التسجيل ورداءة المستوى الفني للاسطوانات الاولى .

ومن كل هذه المصادر ، ومن خبرته الشخصية ، وفق بليزانتس إلى حد كبير في بحث اصدار الامجاد الغنائية المندثرة لعظماء مفني القرون الاولى للأوبرا ، حتى ليسهل على القارئ أن يتخيل الفوارق بين نوعيات الاصوات ، وأقانيه التصرف في الارتجال الزخرفي الغنائي المنمق ، الذي كان من الضروري لمفني الاوبرا البارع أن يتقنه ، تبعا لعرف وتقاليده عصور معينة .

ويخرج القارئ من هذا كله بصورة حية وفهم أوسع وأعمق لفن الاوبرا وخاصة في قرونه الاولى ، في اطاره التاريخي والاجتماعي والفني المتكامل . ولقد نشرت دار « جلانس » بلندن هذا الكتاب في طبعة رابعة ١٩٧٧ ، بعد مرور عشر سنوات على ظهور طبعته الاولى .



منطقة أوروبا الوسطى من ١٩٤٥ حتى ١٩٥٥ . وبدأ بليزانتس ينشر كتبه الموسيقية في هذه الفترة ، وهي متعددة الموضوعات ، إذ أخرج للمكتبة الموسيقية عام ١٩٥١ كتاب « العصر الذهبي للموسيقى في فيينا » على اساس كتابات الناقد الكبير ادوارد هانسليك ، ثم اتبعه في عام ١٩٦٥ بكتاب « العالم الموسيقي لروبرت شومان » ، وهو ايضا مجموعة من الترجمات المختطفة من كتابات شومان نفسه ، وفي عام ١٩٦١ نشر كتابا أثار حوارا ساخنا حول موضوعه وهو « موت فن موسيقى ؟ » عالج فيه انحدار تقاليد الموسيقى الأوروبية (الكلاسيكية) امام زحف موسيقى الجاز ، ثم اصدر عام ١٩٦٩ كتابا آخر اعتبره « مغامرة في النقد الموسيقي » بعنوان : « الموسيقى الجادة وكل هذا الجاز »

والكتاب ، على تنوع موضوعاته ، مشغول بفكرة رئيسية تفرض نفسها على كل كتبه النقدية ، ألا وهي فكرة الصراع الذي يدور في عصرنا هذا بين الموسيقى الرفيعة « أو الجادة » ، وبين موسيقات الترفيه (كالجاز والروك والبوب الخ) ، وهي الفكرة المسيطرة على كتابيه الآخرين . وربما بدأ لأول وهلة أن كتابه « المفنون العظماء » بعيد عن مجال تلك المشكلة ، غير أنه في فصله الختامي يثبت للقارئ اهتمامه بتتبع نفس الفكرة في مجال الفناء والاوبرا ، فهو يحلل اوضاع المغنين والمفنيات في العصر الحاضر ومشاكل فنهم (المسرحي وغير المسرحي) في محاولة مخلصنة لتوجيه الانظار للعزلة التي يعيشها المفنون في هذا العصر ، واسبابها ووسائل علاجها ، وهو ما سنعود إليه مرة أخرى بالتفصيل في موضعه من الكتاب .

وترجع القيمة الحقيقية لكتاب بليزانتس هذا عن عظماء المغنين ، إلى خبرته الشخصية المتخصصة بفن الفناء الاوبرالي ، ومشاكله « الحرفية » المختلفة ، سواء فيما يتصل باصدار الصوت ومناطق الرنين المختلفة

منهم الوحي كما كان الامر فيما مضى ، كما ان فناني الاداء انفسهم لا يحرصون على اداء اعمال المؤلفين المعاصرين ، وقد نتج عن هذا الابتعاد بين المؤلف والمؤدي ، كبت في نزعات الابتكار عند المؤدى الذى اصبح في عصرنا مطالبا بالالتزام التام بارشادات المؤلف دون ان يكون له دور يذكر في الاداء .

عصر « الفناء الجميل » Bel Canto

الباب الاول في الكتاب يتضمن ثمانية فصول كرسها المؤلف لعظماء المغنين الذين لمعوا فيما اسماه بعصر « الفناء الجميل » ومهد لذلك بفصل هام عن الخلفية التي ظهر فيها المغنى ، وافرد بعد ذلك فصلا للطواشى ثم تناول في الفصول الثلاثة التالية بعض المغنين الفيرتيوز ، (وهى كلمة ايطالية تطلق عامة على كل فنان بلغ مرتبة البراعة المطلقة في الاداء الموسيقى) ثم افرد فصلا خاصا عن اوائل المفنيات الشهيرات (البريمادونا) ثم اختتم هذا القسم بفصل عن ختام العصر وبخاتمة عن بعض مغنى الباص (وهو اخفض اصوات الرجال) والتينور (احدى اصوات الرجال) .

واصطلاح « الفناء الجميل » ليس مجرد ترجمة حرفية لكلمة « بل كانتو » بالاطالية . فالجمال صفة بديهية في كل فناء ، بل هو اصطلاح فنى خاص ظهر في القرن التاسع عشر تقريبا اى بعد نهاية عصر الفناء الجميل الذى ترعرع في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وجدير بالذكر انه لم يستخدم بهذا المعنى الخاص الا بعد ظهور فن غنائى واوبرالى جديد في القرن التاسع عشر له صفات متميزة تختلف كل الاختلاف عن « الفناء الجميل » ومن العسير تحديد تاريخ ظهور هذا الاصطلاح او حتى معناه الموسيقى تحديدا مطلقا ، ولكن مما يلفت النظر انه استخدم بشكل ازدرائى في مقالات النقاد الموسيقيين بصدد الحديث عن تهافت الجمهور على سماع « الفناء

والكتاب ينقسم الى بابين كبيرين الاول يتناول عصر الفناء الجميل (بل كانتو) والثانى : عصر الاوبرا الفخمة ، ويوضح المؤلف في المقدمة دوافعه للتركيز على مغنى الاوبرا لان اعظم الامجاد الفنائية تتحقق دائما على المسرح وفي فن الاوبرا ، حين تجتمع الدراما والموسيقى . وهو حريص على تأكيد معنى الاتصال والاستمرار في تيار فن الاوبرا ، منذ بشائره الاولى ، عبر العصر الذهبى للفناء الجميل في القرن الثامن عشر ، الى عصر الدراما الموسيقية عند فاجنر ، والواقعية الجديدة في اوبرات مطالع القرن العشرين « وهذا الحرص على تأكيد الاستمرار والاتصال رغم الاتجاهات الشديدة التباين ، يتطلب من الكاتب والقارئ معا رحابه افق فريدة ، تستطيع ان تستشف الظواهر المشتركة والعناصر الاساسية التى لا تتغير مع تغير « الموضوعات » او الاتجاهات الاوبرالية المتتابعة .

وبدبى ان المؤلف قد وجد صعوبة كبيرة في اختيار السبعين مغنيا ومغنية الذين تناولهم في كتابه ، من بين بضع مئات من المغنين العظماء الذين لمعوا خلال ثلاثة قرون ، ولكنه آثر ، في اختياره ان يدع التقييم الحقيقى لمغنى القرن العشرين ، نظرا لانهم لا يزالون في حلبة السباق وشوطهم لم يكتمل بعد .

والكاتب يأخذ على مؤرخى الموسيقى الغربية اقتصرهم على التاريخ للمؤلفين الموسيقيين وحدهم ، واغفالهم لفناني الاداء الموسيقى ، اللهم الا في الحالات النادرة التى يجمع فيها المؤلف بين صفة التأليف والاداء . وقد يكون ذلك راجعا الى توفر الوثائق المدونة للتأليف الموسيقى ، أما الاداء فقد ظل الى ما قبل اختراع الفوتوجراف - رهنا بذاكرة المستمعين ووصف المعاصرين . ويشير الكاتب في المقدمة ايضا الى حقيقة سلبية في الموقف الموسيقى الراهن وهى ابتعاد المؤلفين المعاصرين عن فناني الاداء ، بحيث لا يستمدون

(وهى من الاحد للاغلف صوت التينور - الباريون - الباص) وعلى أصوات النساء بطبقاتها الثلاث : السوبرانو - التزو سوبرانو والآطو ، وتنطبق كذلك على النوعيات المختلفة التى تشعبت عنها فيما بعد مثل : التينور الغنائى (ليريك) أو التينور « البطولى » أو « الباص - باريون » (وهو مزيج من طابعى هذين الصوتين) أو الباص « الهزلى » (باصو بوفو) أو نوعيات أصوات النساء مثل سوبرانو « ليريك » (غنائى) أو « كولوراتورا » (خفيف) أو سوبرانو « دراماتيك » الخ . هذه التفريعات العديدة التى ظهرت بالتدرج خلال قرون تطور الغناء الاوبرالى ، ولكنها كلها نتيجة دراسات وتدريبات طويلة ودقيقة لكى تصل بالصوت الانسانى العادى الى اوسع نطاق ممكن ، والى قوة رنين كفيلة بأن توصل الصوت للجمهور ، « فوق » الاركسترا (القابع فى حفرة تحت المسرح) بوضوح وقوة ، ولكن بغير صراخ أو افتعال ، وبنبرات مؤثرة ، قادرة على الايحاء بالمواقف الدرامية لشخصيات الاوبرا .

ويهتم معلمو الغناء كثيرا بأن يصفوا انفسهم بأنهم يدرسون « الغناء الجميل » وليس مجرد الغناء . ويستخدم هذا الاصطلاح بشكل عام غير محدد اذا اقترن بتعليم الغناء ، ولكن معناه الاصطلاحى التاريخى يدل على لون خاص من الغناء الذى ازدهر فى « الاوبرات الجادة » فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وكان ذلك الغناء المنمق الحافل بالزخارف المرتجلة فنا ساحرا بالنسبة لجمهور المشاهدين الايطاليين ولعله هو الذى أنقذ فن الاوبرا من الانحدار وحافظ على حماس الجماهير لهذا الفن الجديد ، رغم سلبات الاوبرات القديمة وضعفها المسرحى والموسيقى .

ولكى نعرف على وجه التحديد ماذا يعنيه المؤلف بتسمية عصر « الغناء الجميل » التى اطلقها على بابه الاول ، ينبغى ان نقدم لمحة عن (الاوبرا الجادة) لكى يتضح لنا دور

الجميل « بدلا من ان يتحول الى الدراما الموسيقية لفاجنر (وهى تمثل اتجاهها فى الاوبرا الرومانسية يعتبر الصدق الدرامى فيه محورا رئيسيا ، على عكس الاوبرات الجادة "Opera Seria" وهى التى كانت سائدة فى القرنين السابقين .

ومن المفيد هنا وقبل شرح « الاوبرا الجادة » ومميزاتها ان نقف قليلا عند فن الغناء والغناء المسرحى ذاته : فما هى المقاييس التى تحدد الغناء الجيد وما هو الفرق بين الغناء الجيد وبين « الغناء الجميل » كاصطلاح موسيقى متميز ؟

لقد تحول أسلوب التلحين الاوبرالى عبر القرون الثلاثة الماضية تبعا لتطور لغة الموسيقى وللاهمية المتزايدة للكتابة الاركستريالية وللجماليات التى توجه الاوبرا بصفة عامة ، ومع ذلك فان الغناء الجيد له معايير الاساسية التى لا تتغير من عصر لآخر : فلا بد ان يتوفر لدى المغنى الصوت الغنائى الجميل الكامل الاستدارة ، والذى يتسع نطاقه من اقصى الاصوات المنخفضة الى الحادة (لهذا النوع من الصوت) اتساعا سلسا لا يعثره تغيير فى الطابع بين المنطقة الحادة والغليظة ، مع دقة كاملة فى ضبط النغمات (الطبقة الصوتية pitch) ضبطا تاما ، ووضوح تفسير البناء الموسيقى (phrasing) بابرار نهايات العبارات والجمال الموسيقية وقفلاتها ، مع الصفاء فى نطق الحروف نطقا صحيحا من مخارجها . والغناء الجديد كذلك يبتعد عن الصراخ وعن الصوت الانفى (الاخنف) وعن الحدة والعنف ، كما ينبغى ان تتوفر للمغنى مرونة صوتية كاملة تتيح له أداء الحركات الغنائية ، والزخارف والقفزات والترعيدات trills وما إليها بنعومة ويسر .

وهذه المعايير الاساسية للغناء الجيد تنطبق على أصوات الرجال بطبقاتها الثلاث المعروفة

المغنى المنفرد فيها ومهمته ومجال تفوقه الخاص الذى اوجد ذلك الفن الغنائى المتميز .

عندما اجتمع جماعة من الشعراء والموسيقيين فى أواخر القرن السادس عشر وطالبوا بالعودة بالغناء الى بساطة ووضوح المسرح الاغريقى القديم ، اسفرت حركتهم هذه - والتى عرفت فى تاريخ الموسيقى باسم « الكاميراتا » - عن تحول جذرى فى لغة الموسيقى الاوروبية ادى الى ظهور فن الاوبرا ، وكان فى حقه الاولى متأثرا بأسلوب اللقاء الشعري المنغم القديم الذى عرفه الافريق ، واعتبره مثقفو الكاميراتا فى ختام القرن السادس عشر ، مثلاً أعلى للموسيقى المسرحية المنشودة .

وهكذا ظهر اللحن المفرد الذى تصحبه أصوات متألّفة تسانده هارمونياً وتضفى عليه التعبير بدون ان تطفى عليه . واخذ مؤلفو ذلك العصر يطبقون هذه اللغة الموسيقية الجديدة (الهوموفونية اى ذات اللحن الواحد البارز) فى مجال المسرح ، محاولين الاستفادة من اللقاء المسرحى المنغم (وهو ما يعرف فى الاوبرا باسم الريسيتاتيف Recitative) وكان هدفهم وضوح الشعر وابراز الدراما وتسخير كل عناصر الموسيقى (غناء واركسترا) لهذا الهدف .

وفى هذا الاطار كتب بيرى وكاتشيني ثم مونتفيردى وسكارلاتى وكافاللى وتشيستى وغيرهم أوبرات (وكلمة أوبرا تعنى لفويا « العمل » الموسيقى ، ثم صارت تطلق على العمل المسرحى الموسيقى المغنى) تمتاز بموضوعاتها الاسطورية المستمدة من الاساطير الاغريقية والفارسية أو بموضوعات تتناول ملوك العصور الوسطى، وكان تلحينها الموسيقى بسيطاً ، ويصاحبها اركسترا محدود العدد غير ثابت التكوين (كانت تشترك فيه فى البداية آلات العود والارغن وبعض الآلات الوترية المندثرة) ، كما أن دور الكورال (أو

الكورس الغنائى المسرحى) كان ضئيلاً فيها اما اللغة الهارمونية التى كانت متاحة لمؤلفى هذه الاوبرات فهى محدودة جداً (بالمقارنة بالدسامة الهارمونية التى توصل اليها المؤلفون الرومانسيون فى القرن التاسع عشر) وكانت الاوبرا ذاتها تتألف من فقرات ريسيتاتيف (غالباً ما تصحبه آلة واحدة) وآريات Aria غنائية لكل شخصية على حدة ، وبعض الاغاني الثنائية duets وربما كانت هناك فقرات كورالية ضئيلة من وقت لآخر .

ومن العسير على القارئ المعاصر ان يتصور عرضاً مسرحية يمتد طوال ساعات قائماً على مثل هذه العناصر البسيطة وحدها، لذلك كان الاخراج المسرحى عنصراً هاماً فى عملية الابهار الضرورية لشد انتباه المتفرج ، فكان المخرجون يلجأون لافانين ميكانيكية عجيبه فى هذه الاوبرات توحى بالرعده والبرق والبراكين والزلازل ، وتصور المعارك الطاحنة، والسموات والسحب والملائكة ، الى غير ذلك من عناصر الابهار البصرى ، وذلك سعياً لارضاء جمهور النبلاء ، الذين ظهر فن الاوبرا فى قصورهم اول الامر ، ثم سعياً لارضاء جمهور المشاهدين الذين اصبحوا يدفعون ثمن التذاكر ، عندما بدأت حركة انشاء مسارح للاوبرا خارج القصور يرتادها الجمهور العادى (وذلك فى الثلث الاول من القرن السابع عشر) .

هذه هى باختصار الاوبرا الجادة « التى ظلت سائدة فى ايطاليا طوال القرنين الاولين لنشأة هذا الفن ، والتى اتجهت تدريجياً الى تغليب العناصر الموسيقية على العناصر الدرامية ، وذلك على عكس الاهداف الاولى التى نشأ فن الاوبرا فى ظلها .

ومن أهم الاتجاهات الموسيقية المميزة الاوبرات الايطالية الجادة (وخاصة المدرسة النابوليتانية نسبة الى نابولى) حرص المؤلفين

بما يتفنن فيه من ارتجالات غنائية واسعة النطاق ، على الهيكل الاساسى الذى اكتفى المؤلف بتقديمه له ، تاركا له حرية التصرف والابتكار والاضافة .

وليس من قبيل المصادفة ان الجمهور الايطالى هو الذى شجع على ازدهار فن الغناء الجميل ، فهو جمهور يعيش عشق الغناء بطبيعته ، كما أنه اصبح يجد متعته الفنية الكاملة فى الزخارف والترعيدات والقفزات والنوتات العالية وغير ذلك من البراءات الغنائية التى سحرت لب الجماهير ، وخلقت من مغنى الاوبرا فى ذلك العصر **ابطالا شعبيين** بالمعنى الكامل لهذه الكلمة - ووضعتهم فى منزلة جعلتهم يملون على المؤلف (المسرحى والموسيقى على السواء) مواصفات خاصة للآغاني التى يؤدونها فى الاوبرا ، بل وتفاقم الامر حتى ان المغنين كانوا يدخلون بمعرفتهم بعض الاريات (المؤلفين اخر) ضمن الاوبرا ، ثم بلغت سيطرة مغنى « الغناء الجميل » على فن الاوبرا الى تقديم الاوبرات « المرقعة » *Pasticcio* وهى مجموعة آغاني مختارة

لمؤلفين مختلفين تجمع بشكل بعيد كل البعد عن القيمة الدرامية ، ولكنه ملائم كل الملائمة لابرار براعة « المغنى » ، ولارضاء عشق الجماهير له . وهكذا ظهر الغناء الجميل فى الاوبرا ثم تطور حتى اصبح هدفا في حد ذاته قادرا على توليد متعة فنية متجددة كل ليلة . وهكذا ايضا انحرفت الاوبرا عن اهداف نشاتها ولم ينقذها من هذا الجمود الا ظهور « الاوبرا الهزلية » *Opera Buffa* فى القرن الثامن عشر حين كانت تقدم - بين فصول الاوبرا الجادة وبالتناوب معها - اوبرا هزلية خفيفة تتناول شخصيات عادية ومواقف من الحياة اليومية تكتب موسيقاها بأسلوب اخف واقل تكلفا ، ومن امثلتها الشهيرة (الخادمة السيدة) لبرجوليزى . . .

ومن الفقرات الشيقة فى كتاب بليزانتس وصفه لموقف الجمهور فى مسرح الاوبرا ، فقد

على كتابة الاريات المنفردة فى صيغة موسيقية معينة ذات بناء ثلاثى (١،ب،٢) عرفت باسم آريا داكابو *Aria da capo*

(أى « عود على بدء ») ، وبديهي ان المواقف الدرامية لا تحتل هذا الاسلوب الموسيقى ، فلا يمكن لقائد يقسم على أن ينتقم لشرف بلاده بأن يغنى قسمه هذا بمثل هذه الصيغة المكتملة البناء القائمة على التكرار . . . وحتى العاشق الولهان الذى يغنى لحبيبته القاسية ليس من الطبيعى ان يشرح وجده مرتين احدهما فى اول الآريا ، ثم يأتى بعد ذلك قسم الاوسط (ب) ثم يعود لتكرار القسم الاول وهكذا . . .

فمنذ ظهور الآرياء الثلاثية البناء فى الاوبرا الجادة ، بدأ الصدق الدرامى ينحسر والحركة المسرحية تتوقف ، وهى التى كانت أصلا بطيئة كل البطء ، وتحولت « الاوبرا الجادة » الى عرض مبهر للعين يتمتع الاذن بما فيه من تفنن غنائى هائل حيث كان المغنى مضطرا لارتجال العديد من الحلييات والزخارف تخفيفا للتل التكرار للقسم الاول للآريا ، عند اعادته للمرة الثانية .

وهكذا طفت تلك العناصر كلها على العنصر الدرامى وتحولت الاوبرات الجادة تدريجيا الى (حفل غنائى بالملابس على المسرح) وهنا وفى هذا الاطار الموسيقى والجمالى ظهر **فن الغناء الجميل** « وازدهر لاعلى مراتبه ، فالمغنى يقف على خشبة المسرح ليؤدى (آريا) طويلة ، المفترض فيها ان تلائم صوت المغنى ومكانته الفنية (الرجل الاول أو السيدة الاولى الخ) والاركسترا لا يسعفه كثيرا بالتلوين أو الدسامة ، وهو وحده المسئول عن تقديم الاثارة وجو التوتر والترقب للمشاهد ، ووسيلته الاولى والاخيرة هى صوته وفنه الغنائى ، ومن ثم ظهرت أفانين الغناء الارتجالى البارع ، وخاصة عند اعادة القسم الاول من الآرياء ، وأصبح من واجبات المغنى البارع ان يثير حماس وتشوق الجمهور ،

كانت الاوبرا ملتقى اجتماعيا مريحا جيد الاضواء يثرثر فيه الحاضرون ويأكلون ويشربون ويقامرون ويغازلون بل ويعقدون فيه الصفقات ، ولم يكن الهدوء والانصات مألوفين الا في الارياك الكبيرة التي يؤديها عظماء المغنين ، وينبهر بها الجمهور الى حد يضطره للسكون وترك مشاغله العادية التي تشغل حيزا كبيرا من امسيته في مسرح الاوبرا . . .

ولكن من هم المغنون العظماء لعصر الغناء الجميل ؟ سيدهش القارئ اذا عرف ان هذه الفئة التي عشقها الجمهور الايطالي كانت فئة خاصة من الرجال (الذين اجريت لهم جراحة في طفولتهم لكي يحافظوا على الاصوات الحادة الصافية) - الذين عرفوا باسم *Castrati* (الطواشي) ، وهم الذين حققوا اعظم امجاد الغناء الجميل في ايطاليا واسبانيا وانتشروا في مسارح الاوبرا الاوربية كلها تقريبا .

ولهؤلاء الطواشي قصة عجيبة منشأها ديني ، ذلك ان الكنيسة جرت على تحريم غناء النساء في المجال الديني استنادا لنص للقديس بولس طبق بشكل حرفي ، امتد هذا الحظر الى المسرح وظل حتى مطلع القرن الثامن عشر . وقد عالجت الكنيسة هذا النقص في موسيقاها الكورالية باشتراك الصبية في الغناء لان البنين يحافظون على صوتهم الحاد (treble) الى ما قبل البلوغ . غير ان تعقيد الموسيقى الكنسية البوليفونية في اواخر عصر النهضة تطلب اصواتا اقوى من اصوات الصبية ، فكان يقوم بها مغنون رجال يغنون بصوت مستعار *falsetto* وهو صوت يؤديه بعض الرجال بعد تدريب خاص على تقوية المناطق العليا من اصواتهم وتوسيع نطاقها حتى تشبه اصوات النساء (الطواشي او سوبرانو) . وظل تدريب هذا الصوت الفالستو مقتصرا على اسبانيا ، وكان المغنون الرجال اصحاب الاصوات الحادة

في الكورالات الكنسية الكبرى يأتون من اسبانيا ، ثم ظهرت الطريقة الجراحية للتدخل في ايقاف نمو الرجال للمحافظة على حدة صوت الصبية وقوته ، ولاول مرة دخل الكورال الكنسي اثنان من الطواشي المغنين في ختام القرن السادس عشر (وان لم توافق الكنيسة نفسها مطلقا على تلك العملية الجراحية) .

ويستفيض الكاتب في فصله عن «الكاستراتي» في بحث تاريخي واجتماعي وديني حول تلك العملية الجراحية وتأثيرها على الصوت الغنائي حيث كان الناجحون منهم يحتفظون بحدة اصواتهم وصفاتها لفترة اطول من الرجال الطبيعيين ، ولم يفت المؤلف ان يلبس الجوانب الانسانية والاجتماعية لهذه الطائفة ، والوضع القانوني لعلاقاتهم الاسرية ، حيث ظهرت حالات نادرة اثرت فيها شرعية زواجهم ، كما انه تناول علاقاتهم العاطفية والاجتماعية التي تاثرت الى حد كبير بالنجاح والشعبية الباهرة التي حققوها في المجال « الغناء الجميل » في الاوبرا .

وكان هؤلاء المغنون يأتون عادة من بيئات متواضعة وتتولى أسرهم ذاتها اجراء تلك الجراحة لهم سعيا للكسب ، وكانوا يتلقون تعليمًا موسيقيًا جيدًا في مدارس خاصة تشمل التأليف الموسيقي والغناء والعزف ، فقد كانت مهمة مغني الاوبرا حينذاك مكملة لمهمة المؤلف ، فهو شريك في الابداع بما كان يرتجله من فقرات وتقاسيم *divisions* على الهيكل العام الذي يكتبه له المؤلف .

وهكذا تقبل العرف الايطالي مبدا اداء الرجال (الطبيعيين او غيرهم) **للالادوار النسائية** في الاوبرا ، وكان التحيز ضد ظهور النساء على المسرح شديدا في روما بالذات ، واستمر هذا الحظر للنساء حتى القرن الثامن عشر في بعض انحاء ايطاليا ، وهكذا قام الطواشي من المغنين بما كان يجب ان تقوم بفنائه النساء ، سواء في المسرح او الكنيسة .

وليس كل الطواشى مثل فارينللى نجاحا ومكانة اجتماعية ، فمنهم من تعرضوا لمواقف اجتماعية قاسية ، ومنهم من كان عدوانيا ميالا للشغب حتى على المسرح ، مثل كافاريللى (الذى كتب له هاندل الاغنية البطيئة «لارجو» الشهيرة في اوبرا « سيروس ») ومن مشاهير الطواشى مغنى الاطو جايتانو جوادانيللى الذى اشتهر بأدائه لدور أورفيو (وهو دور رجل أصبحت تؤديه الان اصوات الاطو النسائية!!) في اوبرا **جلوك** الشهيرة ، وهى الاوبرا الوحيدة الباقية تقريبا من الاوبرات التى كتبت لمغن من هذا النوع ، ولكنها مع ذلك تمثل اتجاه جلوك الاصلاحى في الاوبرا ، القائم على تجنب الزخرف الغنائى مالم تكن له وظيفة درامية تعبيرية .

ومن مميزات هذا المعنى انه ابتدع طريقة غير مألوفة في الفناء حيث كان يبدأ النغمة الطويلة بكل قوة ثم يخفف من قوة الصوت تدريجيا ، حتى تصبح النغمة وكأنها خيط رفيع قادم من بعيد . وهو من افضل ممثلى المدرسة البولونية في تعليم الفناء ، ولا يعيبه الا انه كان شديد الاعتداد بداته وفنه ، وان كل ماكتبه معاصروه ليحمل على الاعتقاد بانه كان من المع مغنى « الغناء الجميل » واكثرهم تفننا .

وهناك مغنى السوبرانو باكييروتى الذى غنى في افتتاح مسرح اوبرا لاسكالا عام ١٧٧٨ والذى يعتبر من آخر أهم المغنين الممثلين لقمة ذلك العصر . ويبدو ان هناك خلافا حول حقيقة صوته هل هو سوبرانو (أحد الاصوات النسائية) ام كنتراطو (أى أطو) (اخفض الاصوات النسائية) ؟ ويشهد الكتاب المعاصرون الذين ينقل منهم المؤلف ، لبكييروتى ، ليس فقط ببراعته الغنائية ولكن بالتأثير الدرامى العميق ، الذى كان يستحوذ على الباب مستمعيه . ومما كتب حول هذا ، فقرة لها دلالتها كتبها عنه لورد اد جكومب في « الذكريات الموسيقية » :

وقد بلغ بعض هؤلاء المغنين مرتبة من الشهرة والتكريم والنجاح لا نظير لها في أى عصر فمنهم مثلا فارينللى (او كارلوبيروسكى) الذى قضى عشر سنوات يغنى كل ليلة للملك فيليب الخامس ملك اسبانيا المريض ، أربع اغان شهيرة ليخفف من وطأة مرضه العصبى ، وعندما اعتلى العرش ابنه فيليب السادس صار فارينللى اكبر معاون له في شئون الدولة والسياسة الخارجية ، وكان فوق هذا مغنيا فائق البراعة ، وهناك روايات شيقة عن مباراة بينه وبين عازف على آلة الطرمبت (آلة نفخ نحاسية) كان يؤدي معه فقرة في إحدى اغنياته ، وكان كل منهما يتبارى في إبراز قوة تنفسه وبراعة ابتكاره في الارتجال في فقرة مشتركة بينهما تنتهى بقفلة ، واخيرا بعد ان انهك عازف الطرمبت واعتقد انه كسب معركته مع فارينللى بالتعادل ، اندفع المغنى فورا وبابتسامة عريضة ودون أن يتنفس من جديد ، فادى فقرة حافلة بالزخارف والتفاصيل الغنائية المذهلة ، لم يسكتة فيها الا التصفيق المدوى ، وهذا الوصف وحده يبرز لنا كيف كان « الغناء الجميل » مزيجا من البراعة الموسيقية والرياضية الصوتية العنيفة .

وجدير بالذكر ان فارينللى هذا قد تقلد أرفع وسام تمنحه اسبانيا وصوره مشاهير المصورين في عصره (جون) ، وعندما اختفى من البلاط الاسبانى كان ذلك لخلاف بينه وبين فرديناند الثالث على السياسة الخارجية .. والكتاب ينشر تدويننا موسيقيا لاغنية « البلبل » إحدى الاغانى الاربع التى ظل فارينللى يغنيها للملك المريض طوال عشر سنوات وهى تقدم مثالا طيبا لنوع انتشر من الاغانى التى تقلد اصوات الطيور ، كما انها نموذج ممتاز لدى السيطرة على التنفس وصعوبة الترديدات والسكوبات الغنائية التى كان الطواشى عامة يبرعون فيها ، والتى خلدت أسماء عدد كبير منهم ، على رأسهم فارينللى ، الذى لعب دورا عظيما في نشر وتقديم الاوبرا في اسبانيا .

يتركه في نفوس الجماهير ، وربما افاض بعض الشيء في هذه الروايات ولكننا نود أن نشير الى حادثة معينة تدل على مدى القدرة التعبيرية لفناني الغناء الجميل ، وهى قدرات تكاد تغيب عن اذهاننا في العصر الحاضر ، بعد ان تمرسنا بالنظرة الالمانية التى تعتبر افانين الزخارف المرتجلة تزييدا خارجيا لقيمة له من الناحية التعبيرية .

كان باكيروتى يغنى في روما مشهداً يختتم بكلمات « اننى لبريء » ، يعقبه فاصل اركستراالى يقود لغناء الأريا ، وعندما انتهى باكيروتى من هذه الكلمات ظل الاركسترا صامتا تماما ، فاستدار نحو قائد الاركسترا متسائلا ، فاذا به يقول وسط دموعه : اننا جميعا نبكى من التأثير .. !

هذه السيطرة العاطفية والتأثير الدرامى « للغناء الجميل » هما اللذان نفتقد التقدير الكافى لهما في عصرنا هذا ، وان كنا قد بدأنا نستعيده في ربع القرن الاخير بفضل احياء مشاهير المغنين المعاصرين لبعض هذه الاوبرات .

وكان آخر حفل ظهر فيه باكيروتى هو افتتاح مسرح لا فينييتشى بالبندقية عام ١٧٩٢ . ومن الضروري هنا افراد فقرة صغيرة لواحد من عظماء المغنين في هذا العصر هو لويجى ماركيزى Marchesi ومنافسه الشهير كافاريللي ، وهما من نجوم اواخر القرن الثامن عشر .

فقد كتب نفس الكاتب « ادجكومب » عن ماركيزى يقول « كان ماركيزى وقتها (سنة ١٧٨٨) رجلا وسيما جدا وكان بارع الاداء التمثيلى وقدراته الغنائية عظيمة وصوته متسع جدا وان كان يميل لشيء من الكثافة . ونظرا لبراعته في الاداء (للحليات والفقرات والزخارف) فقد كان ميالا للاسراف فيها وكان يمكن ان يكون مثاليا لو انه اقرب للنقاء والبساطة ... »

كان صوت باكيروتى صوت سوبرانو متسع النطاق ، مستديرا ممتلئا وعدبا لاقصى حد ، كانت قدراته الادائية فائقة ، غير انه كان من الذكاء وحسن الدوق بحيث لم يسع لاستعراضها في مواقف غير ملائمة ، فكان يقتصر على اظهارها في « آريا البراعة Aria d'agilita » في كل اوبرا (وكانت الاوبرات تحتوى دائما على كل نوعيات الارياات لكى تتيح للمغنيين اوسع الامكانيات الادائية) وكان يفعل هذا لثقتة بان المتعة الغنائية الكبرى والبراعة الحقيقية تكمن في لمس اوتار القلوب وتحريك العواطف ، ولكنه كان موسيقيا عظيم التمكن قادرا . فقد كان يستطيع ان يغنى لأول وهلة at sight كل الاغاني التى تؤديها شخصيات شديدة التباين ، ولم يكن يؤديها بسهولة ودقة الموسيقى المتمكن فحسب ، بل كان يندمج في مشاعر مؤلفها ، ويضفى عليها الروح والحيوية والتعبير المنشود، ولم يكن باكيروتى يغنى اغنية واحدة مرتين بنفس الطريقة ابداء، فقد كان لديه معين لا ينضب من الحليات والكادرنات والقفلات ، وكان فنانا مبرزاً في وضع كل منها في الموضع الملائم .

ويفسر الخلاف بين حقيقة صوت باكيروتى بأن منطقة صوت الالطو عند الطواشى كانت ديوانين كاملين (وهذا اوسع من المألوف الان) ، ويذكر المؤرخ الانجليزى الموسيقى بيرنى Burney عنه انه كان يؤدى صوت « سى بيمول » العالية او دو العالية وهذا ايضا شيء غير مألوف يوحى بقدرته على الغناء في نطاق يمتد قرابة ثلاثة دواوين (او كتافات) .

ويلمس الكاتب الجوانب الانسانية في شخصية عظماء المغنين فيذكر منهم كرم خلق فارينللى ودمائه باكيروتى وحسن معشره . ولكى يقرب المؤلف القارئ من ذلك العالم الغنائى الساحر ساق عددا كبيرا من الروايات والنوادر للدلالة على التأثير المذهل الذى كان غناء هذه الطائفة من فناني « الغناء الجميل »

المؤلفين ، وذلك بعد ان كان فن « الغناء الجميل » قد استنفذ كل امكانياته ، بل كان يقضى على تطور فن الاوبرا ذاته . وهكذا بلغ عصر الغناء الجميل قمته النهائية بعد ان خلق تقاليد صوتية وادائية فائقة واستفاد منها معلمو الغناء الكبار في كل العصور .

ويختتم الكاتب هذا الباب الاول من كتابه بفصل آخر عن بعض المغنيات (پريمادونا) المبكرات : وكلمة پريمادونا (هى المقابل لكلمة پريمو اومو) ومعناها السيدة الاولى وهى لا تطلق الا على مشاهير المغنيات اللواتى يقمن بأدوار البطولة .

لم تكن تقاليد المسرح تتقبل ظهور النساء (كما كان الحال عند الاغريق ، وفي المسرح الانجليزى القديم) ولكن تلك التقاليد لم ترفض أداء الرجال للأدوار النسائية . وفيما بعد تقبلت تقاليد الاوبرا نفسها أداء النساء لأدوار الرجال (مثل بعض ادوار الرجال المعروفة في عصرنا هذا ومنها دور « أورفيو » لجلوك ، أو دور « كيروبينو » في « اوبرا » زواج فيجارو لموتسارت الخ) .

وعندما ظهرت مغنيات الاوبرا في إيطاليا في القرن الثامن عشر على المسرح كن قد تتلمذن على أيدي الطواشى وتعلمن منهم اسرار الغناء الجميل واكتسبن قدرات صوتية هائلة .

غير ان تاريخ الاوبرا كان دائما حافلا بالمنافسات العنيفة في كل عصر - بين مغنيات الاوبرا ، فكانت اقدم البريمادونات كوتسونى وناوستينا غريمتين حقيقتين ، وصل الصراع بينهما الى التماسك بالأيدي وشد الشعر على المسرح في لندن سنة ١٧٢٧ عندما انقسم الجمهور بحدة حول مميزات كل منهما . ولم يكن التنافس بينهما متكافئا . فقد كانت فاوستينا جميلة من اصل طيب وكان صوتها مترو سوبرانو محدود النطاق ولكنها برعت في استخدامه لأداء التقاسيم والترعيدات

وهكذا يتبين لنا الاتجاه العام قرب ختام عصر « الغناء الجميل » نحو الافراط التدريجى في الاستعراضات الغنائية القرطوبية ، دون ان ترتبط دائما بوظيفة تعبيرية .

وقد أمعن الجيل الاخير من الطواشى من امثال كريشنتينى وڤيللوتى (وكلاهما توفى في القرن التاسع عشر) في اغراق الغناء الاوبرالى بفيض مبالغ فيه من الحليات والتزاويق ، دون ان يدركوا ان الذوق العام في الاوبرا ، بدأ يتحول على أيدي روسينى وكيروبينى ودونيزتى وبللىنى ومايربير ومعاصريهم من المؤلفين الذين لم يرفضوا « الغناء الجميل » ، بل قلده ودونوه بدقة في اوبراتهم ليحدوا من تصرف المغنى . ولازالت اوبرات روسينى حافلة بفقرات من الغناء الجميل (كما في حلاق اشبيلية أو سندريللا) .

وقد ادى هذا الاسراف في الارتجال والتزييق الى الاسراع بانحدار فن الغناء الجميل وختام عصره ، وتدل على هذا فقرة بقلم ستاندال من كتاب « حياة روسينى » : عندما سمع روسينى غناء فيلوتى في اوبرا للمرة الاولى بهر به اعجابا ، وفي البروفة التالية اخذ فيلوتى « يطرز » اللحن وينمقه بطريقة لا تتعارض كثيرا مع اهداف روسينى ، وفي البروفة الثالثة وجد روسينى لحنه وقد اغرق تماما في شبكة رقيقة من الزخارف والتوشيات المنمقة ، الى حد عجز معه عن التعرف على موسيقاه ! - ونجح المغنى نجاحا ساحقا عند عرض الاوبرا ، ولكن الاوبرا سقطت تماما ، مما جرح كبرياء المؤلف الشاب ، وبناء على هذه التجربة قرر روسينى انه لا مناص من حماية ابداع المؤلف ، ومن حماية الجمهور ذاته من مثل هذه الحريات المفرطة للمغنى ، والتي اصبحت الطابع المميز لفن الغناء الاوبرالى في ذلك العصر . وهكذا بدأ روسينى يدون الحليات والزخارف التى يريدتها هو في اوبراته ، وتبعه غيره من

والزخارف بدقة ونعومة ، بينما كان غناؤها البطيء « فاترا لا يصل الى القلب » ، وقد احبها المؤلفون ، وتزوجها احدهم : يوهان هاسه Hasse واقاما في درسدن حيث عمل هو مديرا للابورا وهى مغنية أولى بها .

اما غريمتها كوتسونى فكان لها صوت سوبرانو على صفاء واتساع بالغين ، (اوكتافين) ، ولكنها لم تكن مليحة او انيقة كما كان اداؤها المسرحى متوسطا .

وقد ظهرت في ختام عصر الغناء الجميل مغنيات اوبراليات اشهرهن كاتالانى Catalani ، ولكن جيلها ظل ينظر ، للوراء . ولم يتاقل مع فكر وذوق الطبقة المتوسطة الجديدة ، والتى تطور ذوقها الموسيقى بفضل جلوك وفنه الرصين المعبر ، وبفضل اعمال هايدن وموتسارت وبيتهوفن ، ولذلك اخذت الهوة تتسع بين ذلك الجيل الاخير من مغنيات « الببل كانتو » وبين الجماهير ، وازدادت الى حدة تلك الهوة سوء طباع وانحطاط مستوى بعض هؤلاء المغنيات مثل بريجيتا بانتي Banti التى لم تكن تقرأ النوتة ، ورغم صوتها الرائع فقد وصف بأنه « جاهل وغير مثقف » ، وكتب عنها دابونتى (شاعر اوبرات موتسارت) « هذه المرأة الملعونة التى تخيف بسوء خلقها ، بقدر ما تتمتع بجمال صوتها » .

ولم يعد الغناء في ذلك العصر الختامى « للببل كانتو » حكرا على الايطاليات ، بل ظهرت لأول مرة على مسرح الاوبرا الاوروبية اسماء انجليزية (مسز بلنجتون) وبرتغالية (تودى) والمانية (مارا) ولا شك انهن تمتعن بتقدير اجتماعي كبير تجلى في اللوحة الشهيرة التى رسمها سير يوشوا رينولدز Reynolds المصور الانجليزى ، لمسز بلنجتون ، وهى ترمز للقديسة سيسيليا راعية الموسيقى اما

انجليكا كاتالانى فقد بلغت قمة من المجد جعلتها تطالب بان تعامل كملكة ، وكثيرا ما كانت تفرش شالها الحريري على الارض وتخطو فوقه ، تأكيداً لسلطانها ومكانتها . . . وكان صوتها قويا بشكل غير عادى بل ومجهد للمستمع ، وحافظت على قدراتها الغنائية الى سن الخمسين ، ولكنها لم تتاقل مطلقا مع موسيقى موتسارت وكانت تشعر بان مصاحباته الاركستراية فى الاوبرا تزعمها ولا تترك لها مجالها الكافى - وعندما انتهت كاتالانى وجيلها انتهى معهد عصر « الغناء الجميل » . وقبل ان نسدل الستار على هذا القسم من الكتاب نقف برهة لتأمل معا الحصيلة الحرفية الفنية الكبيرة التى حققها ذلك العصر في تربية الاصوات الغنائية الجبارة والاتساع بقدرات المغنين الادائية الى كل هذه البراعة .

ومن اعظم معلمى الغناء فى كل العصور فنان اسبانى هو مانويل جارسيا المغنى الشهير (١٧٧٥ - ١٨٣٢) الذى عايش تطور ظهور الرجال (الطبيعيين) فى ادوار البطولة امام « البريمادونات » اذ كان اول تينور يفتنى دور (الكونت) فى « حلاق اشبيلية » لروسينى - كما ادى فى اواخر حياته دورا مختلفا هو « دون جيوفانى » فى اوبرا موتسارت ، رغم انه دور باريتون (وكثيرا ما تغير نوع الصوت نحو الاخفض بتقدم السن) .

غير ان القيمة الكبرى لجارسيا هى تراثه التعليمى الفذ الذى تجلى في ابنائه الثلاثة : ماريا مالبيران Malibran النجمة التى تركت وراءها شهرة مدوية ، وبولين فياردو Viardot التى تربعت على عرش الغناء فى أوروبا ، ثم ابنه مانويل ، رائد الاوبرا الايطالية فى امريكا ، وهكذا عاش هذا المعلم والفنان سنوات التحول من الغناء الجميل الى الغناء « المعبر » .

له بعض العذر لان منهم حقيقة شخصيات باهرة فنيا وانسانيا) ، بينما انحسرت الخلفية التاريخية الى مكانة ثانوية اضعفت بعض الشيء من قيمة الباب الثانى من الكتاب على ما فيه من معلومات غزيرة وشيقة .

فالمؤلف مثلا لم يوضح للقارئ تتابع التطورات التى مر بها فن الاوبرا منذ تحوله ، على يدى موتسارت الى الموضوعات الانسانية القريبة من الحياة والتى تلمس مشاعر المشاهد ، او كيف حقق موتسارت تطورا ثوريا فى مسار الاوبرا بمزجه البارع بين الشخصيات الهزلية والدرامية فى بناء مسرحى واحد فى اوبراته (مستفيدا من تجربة الاوبرا الهزلية) ، بينما ظهر الاركسترا والكورال عنده وعند جلوك ، كقوتين موسيقيتين جديديتين لهما وظيفتهما التعبيرية . وقد كانت هذه الاصلاحات تمهيدا لمرحلة ظهور الاوبرا الفخمة التى تزعمها مايربير Meyerbeer وهي التى تستغل عناصر موسيقية وكورالية على نطاق واسع (حيث تغنى الاوبرا كلها من البداية للنهاية) وعناصر مسرحية وراقصة (باليه) فخمة ومبهرة ، كما تغنى بالموضوعات الغريبة وغير الأوروبية (مثل الافريقية واليهودية لمايربير) . وقد كانت الاوبرا الفخمة ذاتها مرحلة ظهرت بعدها الدراما الموسيقية لفاجنر ، كرد فعل وعودة لاهداف الكاميرات واهداف الاوبرا الاولى . من تقليد الصدق الدرامى وتسخير كل العناصر الموسيقية والمسرحية لخدمته ، والقضاء على تفتيت الاوبرا الى عدد من النمر الغنائية والكورالية . وكان اتجاه فاجنر للدراما الموسيقية ومن قبله فيبرومار شز وكلهم المان بداية ظهور مد جديد يمثل الفكر والنظرة الالمانية فى الاوبرا ، وهي التى يمكن اعتبارها النقيض الكامل للاوبرا الايطالية القديمة ، او حتى الايطالية المعاصرة لها فى القرن التاسع عشر بما فى ذلك اوبرات فيردى ، كما ان تلك النظرة الالمانية تمثل اختلافا جماليا كبيرا مع اسلوب مايربير

عصر الاوبرا الفخمة :

كان مؤلف الكتاب موفقا فى تقسيمة الكتاب الى بايين رئيسيين ، ربط كلا منهما بأسلوب وفكر متميز فى الاوبرا ، يكاد يكون تقيض الآخر : عصر الغناء الجميل وعصر الاوبرا الفخمة Grand Opera ، وافرد للأول ثلث صفحات الكتاب، بينما خص الثانى ببقية الصفحات ، مختتما اياه بمعجم مختصر للمصطلحات الاوبرالية الواردة فى الكتاب . والمؤلف موفق فى هذا التقسيم لان العصر الثانى قد شهد تطورات كبرى حولت فن الاوبرا من « حفل غنائى يؤدى بالملابس على المسرح » الى « دراما موسيقية » ، ليس المغنى الا واحدا من عناصرها المتعددة ، ياتمر بأمر المؤلف الموسيقى (وينوب عنه فى ذلك قائد الاركسترا) ، شأنه شأن سائر العناصر الموسيقية (الغنائية والكورالية والاركسترالية) والدرامية (الديكور والاضاءة والاخراج الخ) . وقد تشعبت اتجاهات هذا التطور وتداخلت فى هذا العصر الثانى تشعبا كان يتطلب من المؤلف عناية خاصة بعرض وتحليل الخلفية التاريخية والاجتماعية والجمالية ، عرضا لا يقل تعمقا عن عرضه لخلفية مغنى الاوبرا فى العصر الاول . غير انه مما يؤخذ على المؤلف انه لم يعن عناية كافية بتقديم تلك الخلفية التاريخية لكى يعين قارئه على متابعة التطورات الكبيرة التى غيرت فن الاوبرا ، بدءا من اصلاحات جلوك Gluck وموتسارت ، حتى « واقعية » المؤلفين الايطاليين فى القرن العشرين (بوتشيني وماسكانى وليونكافالو .. الخ) .

وربما كان عذر المؤلف فى ذلك ان العصر الثانى حافل بالاوبرات الشهيرة الواسعة التداول والتى تعتبر الروتوار الاساسى لكل دور الاوبرا فى انحاء العالم اليوم ، او ربما غلبه حبه لموضوعه الرئيسى وانبهاره بالمغنين العظماء ، فركز اغلب اهتمامه عليهم (ولعل

وغيره من مؤلفي الاوبرات الفخمة التي كانت تقدم في باريس بنجاح جماهيري واسع .

ولقد كان هذا التحول الالماني بفلسفته وجماليات الاوبرا ويفن الغناء الاوبرالي حافزا لظهور طراز جديد من المغنين والمغنيات الفاجنريين ، ثم جاءت المدرسة الواقعية في الاوبرا الايطالية (فيريزمو Verismo) في اواخر القرن الماضي وفي مطالع القرن العشرين واستطاعت ان تستعيد اهتمام العالم الموسيقي بالاوبرا الايطالية وخاصة روائعها التي كتبها بوتشيني Puccini ولسكاني وليونكافالو وغيرهم .

من هذا العرض الموجز يتبين ان فن الاوبرا قد دار دورة كاملة ، ثورة اهتمام المغنين علامة والجماهير بهم الى مجالات جديدة وتطلبت منهم كفاءات جديدة ، ولكن الدورة الكاملة لم تحظ من مؤلف الكتاب بشرح تاريخي للخلفية التي تآلق فيها عظماء المغنين في القرن التاسع عشر ، وخاصة اذا قارنا عرضه لتيارات عضو الاوبرا الفخمة بعرضه لعصر الغناء الجميل ، فقد وفي العصر الاول حقه من التحليل وعرض الخلفية التاريخية والاجتماعية له باستفاضة متميزة ، لا تجد لها نظيرا متكافئا في القسم الثاني . ولعل عذره في ذلك ان الاسر العظيمة اعظم واكثر بكثير مما كانت في العصر الاول ، وان التيارات والمذاهب الفنية متعددة ومتداخلة زمنيا بشكل يصعب معه عرضها بتسلسل ودقة في حيز محدود ولذلك لم يكتمل الاطار التاريخي والجمالي للمغنين في الباب الثاني من الكتاب ، رغم قربهم من عصرنا وادائهم لنفس اوبرات البريتوار الحية الواسعة التداول اليوم .

وقد ادى هذا العرض المبسط للاطار الاجتماعي والتاريخي لهذا العصر في الكتابة التي حشد الباب الثاني بجمهرة من الشخصيات اللامعة ، لاشك ان المؤلف اجهد

نفسه في سبيل انتخابها، تناولها المؤلف تناولا بيوجرافيا تفصيليا في بعض الحالات وعاما في الحالات الاخرى ، ولذلك اتخذ القسم الثاني من الكتاب صورة اقرب الى قاموس او دائرة معارف للمغنين العظماء ، منه الى عرض مكتمل للمغنين العظماء وفنهم الاوبرالي بشتى مذاهبهم وتياراتهم ورغم ذلك فهي دائرة معارف فيها من التشويق والاثارة ما يتمتع القارئ وياخذ بيده الى ذلك العالم الباهر ، عالم مغنى الاوبرا ، بصراعاتهم وكفاحهم الفني وانجازاتهم وامجادهم وعلاقاتهم الانسانية وهمومهم ثم مرارة الانحدار وقسوة الابتعاد عن الاضواء . . .

ويستطيع القارئ ان يستشف من ثنايا عرضه لمميزات عظماء المغنين اهم المؤشرات الدالة على تطور اساليب فن المغنين العظماء وخاصة في القرن التاسع عشر ، ظل المفهوم الجديد للدراما كهدف محوري لفن الاوبرا المانيا كان او ايطاليا - وماعكسه هذا المفهوم على القيم الفغائية والموسيقية من تطورات هامة سنتاول فيما يلى عرض الكتاب لها بالتحليل وهي : **العلاقة الجديدة بين البراعة الفغائية والقدرة على الاداء المسرحي** ، اتساع رقعة مصادر المغنين العظماء (من خارج ايطاليا ثم من خارج اوروبا) ، تعدد تقسيمات الاصوات الفغائية وتقسيمها داخليا لنوعيات جديدة تفى بالمتطلبات الفنية الجديدة ، ظهور طراز من الاصوات الفاجنرية قادر على الاداء الفغائي « الثقيل » والاسلوب الملحمي ، متوسط عمر المغنى والمغنية على المسرح ، المكانة الاجتماعية والثقافية الرفيعة التي تمتع بها مغنو الاوبرا العظام (نساء ورجالا) ، قضية الاوبرا واللغة ومشكلة الترجمة في الاوبرا .

العلاقة بين الغناء والاداء المسرحي :

من ابرز القيم الجديدة التي فرضت نفسها على مغنى الاوبرا في عصر « الاوبرا الفخمة »

يجمع بين القدرات التمثيلية والغنائية الفائقة متعددة ولا مجال لحصرها ، وان كانت هناك أسماء احتلت مكانه خاصة في تاريخ الفناء مثل ايما كالفيه Calvé التي اشتهرت بدور أوفيليا وكارمن - وماري جاردين التي قامت ببطولة اوبرا « بلياس ومليزاند » لديبوسى وهى من المغنيات الاسكتلنديات القلائل اللاتى تركن بصمتهن على الادوار الكبرى فى الاوبرا فى مستهل هذا القرن ومعاصرتها الامريكية جيرالدين فارار Farrar ، فقد كانت لدى ثلاثهن قدرات فذة على بث الحياة فى شخصيات متوسطة القيمة الموسيقية بفضل الاداء البالغ الصدق والحضور المسرحى الأسمر.

وعلى العكس فهناك اسماء بلغت أعلى قمم المجد ولكنها لم تبلغه بفضل الموهبة الدرامية أو الحضور المسرحى بل بمجرد البراعة الصوتية . ومن هؤلاء نيللى ميلبا Melba ، والمغنية الاسترالية التى اطلق عليها لقب « البريما دونا المطلقة » Absolute ، وكانت معبودة الجماهير رغم برود ادائها المسرحى ، ومنهم كذلك ، الى حد ما ، اشهر مغنى التينور فى أوائل هذا القرن على الإطلاق والمغنى الاسطورة الذى يكاد يصبح اسمه علما على جمال صوت التينور : انريكو كاروزو ، فقد كان بطبيعته الايطالية الجنوبية مازحا يفضل الادوار الخفيفة ذات الطابع الهزلى ، لذلك تفوق كثيرا فى اكسير الحب (دونيريتى) وما الى ذلك .

الاصوات الفاجنرية : والحديث عن الجمع بين التعبير الدرامى والقدرات الغنائية يقود حتما للحديث عن طراز خاص من مغنى التينور والسوبرانو الذين ظهروا وصقلوا خصيصا لاداء الادوار الفاجنرية الملحمية الكبيرة ، بما تفرضه من قدرات جسمانية وصوتية وموسيقية وروحية اعلى بكثير من كل ما عرفته الاوبرا من قبل . ومن هؤلاء لودفيج شنور Schnorr التينور الالمانى الشاب الذى

قيمة التعبير الدرامى كبعد جديد يضاف الى امكانيات المغنى الاوبرالى ليساند ويكمل براعة الفناء ويرتفع بالاوبرا الى المكانة الدرامية الحقيقية التى كان ينشدها لها منشئوها الاوائل . والامثلة على مدى اندماج بعض مشاهير المغنين فى ذلك العصر فى ادوارهم ، لحد التفانى ، امثلة عديدة لا حصر لها من ابرزها جوديتا باستا Pasta التى بلغ بها الاندماج فى دورها واستحوذته على كل طاقاتها ان اغمى عليها بعد انتهائها من أداء دور « نينا » (لبايزيللو) سنة ١٨٢٤ . ومثال ذلك ايضا ماريما ليريان تلك المغنية التى لمعت فى سماء الاوبرا كشهاب ساطع ، ثم ماتت فى ريعان شبابها وهى فى الثامنة والعشرين ، وكانت قد ارهقت نفسها بالاستجابة للجمهور الذى طالبها باعادة جزء ختامى كانت تغنيه فى مانشستر (وهى ناقصة من مرض سابق) بعد ان كانت قد بلغت فيها شدة الاعياء فى المرة الاولى ، وكانت تعلم ان اعادته «ستقتلها» كما قالت لقائد الاركسترا عندئذ ، ولكنها نزلت على رغبة جمهورها ، ثم مرضت وتوفيت بعد ذلك بايام قلائل . وهناك امثلة كبرى فى الاندماج الكامل فى تجسيد شخصيات الاوبرا ، مثال ذلك فلهلمينا شرودير - دفرينان Schroeder-Devrient التى أدت

دور ليونورا فى اوبرا « فيديليو » لبتوفن وهى فى الثامنة عشرة ، وكان اداؤها بالغ العمق الى حد كان له اثره فى تشكيل فكر فاجنر فى الاوبرا ، بعد ان سمعها تؤدي هذا الدور ، او المغنية الالمانية هنرييتا سونتاج Sontag وهى صاحبة صوت سوبرانو خفيف مرن (كولوراتورا) ولكنها كانت قادرة على اداء ادوار لها ثقلها الدرامى ، وليست مجرد الاستعراض الغنائى الاكروباتى الذى اصبح البعض يتخيلون ، فى عصرنا ، انه غناء الكولوراتور الحقيقى ، وهى التى أدت دور السوبرانو فى العرض الاول لسيمفونية بتهوفن الكورالية التاسعة (على شعر شيللر) وامثلة هذا الطراز الجديد من المغنيات اللاتى

تفانى في خدمة موسيقى فاجنر حتى الموت . ويقال انه قد قتله الاجهاد من التدريبات المتصلة والعروض المتتالية طوال الشهور الثلاثة التي سبقت عرض اوبرا « تريستان وايزولده » للمرة الاولى في ميونيخ عام ١٨٦٥ . وقد مات في التاسعة والعشرين بعد أن أرسى قواعد غناء التينور « البطولى » الفاجنرى لكل من جاءوا بعده .

ومن المغنيين الفاجنريين المشاهير كذلك ليلي ليتمان Lehmann التي أدت أهم الادوار النسائية في اوبرا ثلاثية « خاتم النيسلونج » وكيرستين فلاجستاد Flagstad السويدية المعاصرة ، التي تعتبر اعظم مغنيات فاجنر في عصرنا الحاضر . وقد شاركها هذه المكانة من الرجال لوريتز ملكيور Melchior بفضل القدرات التعبيرية والدرامية العميقة لهما ، فضلا عن القدرات الصوتية الهائلة والقادرة على مواجهة النسيج الاركستراالى الدسم والمتشابك لاوبرات فاجنر ، واسلوب تلحينها « المتصل » ورنين اركسترا فاجنر الضخم الذى بلغت فيه آلات النفخ النحاسية أكبر تكوين عرفه التلحين الاركستراالى للاوبرا .

اتساع مصادر المغنين العظماء :

هناك حقيقة بارزة في النصف الثانى من الكتاب وهي دولية مشاهير المغنين ، فقد كان الاصل في المغنين العظماء ان تنجبهم ايطاليا باعتبارها موطن الاوبرا الاول ، وظل الامر كذلك حتى القرن الثامن عشر حين اخرجت اسبانيا والمانيا بعض الاسماء اللامعة . غير أن عصر الاوبرا الفخمة ، بما حققه من ارتفاع ملحوظ في حرفيات الغناء المسرحى وما حققه فيه فن الاوبرا من ذبوع وشعبية قد فتح آفاقا جديدة امام الاصوات الجميلة من شتى انحاء أوروبا ، فظهرت اسماء لامعة لمغنيين عظماء من بلاد اوروبية لم يكن لها قبل ذلك دور في الغناء : منها جينى ليند Lind

السويدية، وهي التي تعرض المؤلف لترجمتها في الفصل السادس الذى اعطاه عنوانا شيقا: « البلابل » ثم جاءت بعدها فلاجستاد . وعندما تقبل الامريكيون فن الاوبرا اخرجت الولايات المتحدة مغنيات شهيرات من أمثال ليلي نورديكا Nordica التي أبدعت في دور « ايزولده » لفاجنر . كانت تغنى في نفس الوقت أدوار الكولوراتورا الخفيفة مثل مينيون، ومن أمريكا لمعت كذلك جيرالدين فارار - كما تالقت في العصر الحاضر المغنية الزنجية مارايان آندرسون Anderson نجمة اوبرا المتروبوليتان بنيويورك - وحتى بولندا اسهمت بنصيب مرموق بمغنى التينور العظيم جان دى ريزك De Rezke (١٨٥٠ - ١٩٢٥) الذى خلف التينور المعروف ماريو في جمعه بين الوسامة وكرم المحتد والسلاسة الهائلة في الصوت وخاصة النغمات الحادة (وهو مشهور كذلك بأخوية وكلاهما من المغنين الممتازين وهم أول اسرة من المغنين الرجال) . ويعتبره الكثيرون علما على العصر الذهبى للغناء ، باتقانه اداء أدوار البطولة المتنوعة . ومن استراليا جاءت لاوروبا نيللى ميلبا Melba لتحتل عرش الاوبرا لفترة طويلة رغم انها بدأت تدرس الغناء في سن متقدمة عن المعتاد (ستة وعشرين عاما) ولكنها تعلمت على أستاذة قديرة هي ماتيلده ماركيزى ، وكان برنارد شو Shaw معجبا بصوتها « الغضى » والدقة المطلقة في طبقاته، كما حضر الحفل الختامى الذى غنت فيه قبل اعتزالها (وانفجرت وسطه باكية ... !)

أما روسيا فقد اخرجت مغنيا من طراز فريد في نوعه ونادر في صوته وهو مغنى الباص فيودور شاليابين Schaliapin (١٨٧٣ - ١٩٣٨) وقد ذكره بليزانتس مع كازان في الفصل الاخير ، من الكتاب بعنوان « بعض السادة المتفردين » وقد كان صوته من طراز يجمع بين الباريتون والباص فهو

قادرة على أداء الغناء « الدرامى » والمعذب « امريك » والخفيف « الكولوراتورا » فى نفس الوقت ، وقد اجتمعت كل هذه التكوينات لشهيرات المغنيات من أمثال باستا وماليران وجريزى وسونتاى ولينداى ، ولذلك كن يؤدين أوبرات روسينى ودونيزيتى وبللىنى وبايرير ، وهى تجمع بين الغناء المنمق الغنى بالحليات الخفيفة والصعبة (كولوراتورا) (المتوارثة عن عصر « الغناء الجميل ») وبين المواقف الدرامية . ومن حسن الحظ أن ظل هذا النوع مستمرا بعد ذلك فى أوبرات « لوتشيا دى لاميرور » (على قصة والتر سكوت) « واكسیر الحب » - ثم « دون باسكوالى » « ونورما » « والسائرة فى النوم » La Sonnambula من أوبرات بللىنى

ودونيزيتى ، غير أن هذا الطراز من الأوبرات التى تتطلب تنوع قدرات المغنية لم يتطور بعد ذلك الجيل ، وبدأت نوعيات السوبرانو تستقل الى حد ما بالأدوار الملائمة لكل منها، وأن كان يحدث أحيانا تغيير فى طبقة الصوت أو تحسن فى المناطق المنخفضة فيه أو اتجاه عام نحو الطبقات الاخفض فى الصوت مع تقدم السن .

أما أصوات الرجال فقد تعرضت لتطور ملموس وهو تقسيم صوت التينور (أَحَدُ أصوات الرجال) لفروع داخلية ، وقد حدث هذا التطور استجابة لمتطلبات جديدة فرضها الأسلوب الرومانسى بصفة عامة ، ربما ارتبط به من كثافة النسيج الهارمونى وفخامة الاركسترا ، مما أسفر عن ظهور نوع من أصوات التينور عرفت بالتينور « الدرامى » وهو صوت قادر على الغناء لطبقات أعلى وبرنين أقوى) ولذلك يطلق عليه كذلك الصوت المختلط voix mixte .

ثم توسع فاجنر ، بصفة خاصة ، فى مطالبة مغنى أوبراته بكفاءات صوتية ولغوية وجسمانية جديدة ، حيث كان على مغنى شخصيات عالم « الفالهاالا » الاسطورى أن

قادر على أن يهدر كالرعد أو يغنى بملووبة ، فنان فريد فى أدائه المسرحى الاخاذ ومتمكن فى التنكر (المكياج) شديد الاهتمام « بالكلمة » والنطق ، وقد سجل لنفسه مجدا تاريخيا بتجسيده المؤثر للشخصية الرئيسية فى أوبرا « بوريس جودونوف » لمواطنه المؤلف القومى موسورسكى Moussourgsky ، وقد أسمع الاغانى الروسية لمواطنيه لاوروبا كلها ، عندما كان يؤديها ضمن برامج حفلات الريسيتال ، الى جانب الاغانى الفنية (غير المسرحية) اى الليدر ، « لشوبرت وشومان » اما فرنسا فليس لها فى هذا المجال اسهام كبير اللهم الا بمغنى باص شهير اسمه موريل Maurel وهكذا اثبت القرن الماضى خصوبة هائلة وتوسعا كبيرا فى مصادر الاصوات الاوبرالية العظيمة .

تعدد نوعيات الاصوات الاوبرالية :

تناولنا فى بداية عرضنا للكتاب أنواع الاصوات الغنائية الثلاثة للنساء والرجال ، ولكننا تعرضنا بعد ذلك لمسميات جديدة ظهرت خلال عصر الاوبرا الفخمة للدلالة على فروع أكثر فى أصوات الرجال والنساء على السواء - فذكرنا السوبرانو « الدرامى » وهو طراز من السوبرانو الرخيم المستدير القادر على معالجة الادوار ذات الطابع الدرامى مثل « عابدة » « وليونورا » فى تروفاتورى لفيردى ثم برز نوع سوبرانو آخر يعرف بالغنائى (ليريك lyric) ثم الصوت الاخف وهو « الكولوراتورا » . وهكذا تشعب صوت السوبرانو وحده الى ثلاثة نوعيات مختلفة أخذت تفصل تدريجيا فى عصرنا الحاضر ، انفصالا كان له اثره السلبي على انتشار المغنى ونجاحه . وجدير بالذكر أن النوعيات الثلاثة لصوت السوبرانو تشترك كلها تقريبا فى نفس المنطقة الصوتية ولكنها تختلف فى الطابع المميز لكل منها . وقد كان المفروض فى المغنية حتى منتصف القرن الماضى أن تكون

يؤدوا ادوارهم بأصوات درامية قوية ورنانة وان يغنوا بأسلوب قريب من الالقاء declamation ومن هنا ظهر صوت « التينور البطولى » Heldentenor .

والى جانب هذا النوع ظهر كذلك التينور المسمى lirico spinto وهو صوت عذب (غنائى) درب كذلك على الغناء الدرامى القوى . ويدل عرض الكتاب لهذه التعريفات لانواع الاصوات الغنائية على مدى تطور حرفية وتعليم الغناء ، الى حد اصبح معه متوسط السن المألوفة لظهور المغنين الناشئين على خشبة مسرح الاوبرا : السادسة عشر والسابعة عشرة للرجال والنساء على السواء . ولم تكن هذه البداية المبكرة تضر بالصوت . أما قمة نضوج الصوت فهي بين العشرين والثلاثين وغالبا ما تعتزل المغنيات الغناء قرب الخمسين . اما الرجال فيبعد ذلك ، وان كانت هناك حالات شاذة مثل آدلينا باتى التى بدأت تغنى في السابعة واستمرت حتى الواحدة والسبعين ! وحالة أخرى فريدة وهى عودة هنريتا سونتاغ للمسرح بعد عشرين عاما من اعتزاله (وقد تركته مرغمة بحكم رسمى بعد زواجها من نبيل) هو الكونت روسى) ، ولما اضطرت للعودة الى الغناء لاسباب مالية غنت اثنتين من الاوبرات في يوم واحد) .

المكانة الاجتماعية والثقافية للمغنين :

سواء كانت الاوبرات التى تتردد في عواصم أوروبا وأمريكا : ايطالية أو ألمانية أو غيرها ، فقد كان العصر الذهبى لمغنى الاوبرا هو عصر الاوبرا الفخمة ، الذى بلغ فيه المغنون العظماء مكانة اجتماعية ليس لها نظير بالنسبة لاي فن من الفنون الأخرى .

فقد كانت مغنيات الاوبرا الشهيرات يتمتعن بأقصى مظاهر التكريم والثراء وعبادة الجماهير ، وكن يتحركن في بيئات الكتاب

والادباء والمثقفين والنبلاء ، تحيطهم هالة مضيئة من التمجيد والولاء وقد تمكن بليزانتس من رسم صورة حية لمظاهر هذه المكانة الفريدة ، في مواضع عديدة من كتابه ومما يلفت القارئ ان فرسان الكلمة وادباء القرن الماضى كانوا من اشد المعجبين بالمغنيات فهذا توجنيف الذى ظل على علاقة عاطفية مع بولين فيارد ، وامتدت اربعين عاما(وقد عبر عن طبيعة هذه العلاقة في كتابه « شهر في الريف » وعندما غادرت ه . سونتاغ لندن سنة ١٨٢٨ قدم لها سير والتر سكوت Scott هدية عبارة عن البوم جمع لها فيه توقيعات المعجبين بفنّها (من اثنين من الدوقات وسبعة وعشرين لوردا ، وثمانية وسبعين ايرل ، ومائة وستين من الحاصلين على لقب « سير » ، وأربعة وثلاثين موسيقيا وتسعة وخمسين كاتباً ... الخ) -

وقد وصل الامر بعشاق فنّها ان سافروا خصيصا الى ليبزيج ليصادروا ويحرقوا كتبها يقال ان الناقد رلستاب قد هاجم فيه فنّها بل ومنهم من دعاه للمبارزة !!

ويبدو ان الشعراء والكتاب كانوا اكثر انجذابا لمغنيات الاوبرا من غيرهم من الفنانين فقد كان هانس كريستيان اندرسون من عشاق « البلبل » السويدية جينى ليند .

ولعل كل هذا المجد الذى كان يتمتع به مغنو الاوبرا في القرن الماضى - بالاضافة الى سحر المسرح ذاته - هو الذى جعل من اللحظة الاليمة ، لحظة الاعتزال ، مأساة انسانية للمغنى يشق على نفسه تقبلها ، وكثيرا ما تردد المغنون في الاعتزال أو عاودوا الكرة عدة مرات .

قضية اللغة في الاوبرا :

اللغة الايطالية بطبيعتها من اكثر اللغات ملاءمة للغناء الاوبرالى ، لان حروف المد فيها لها من الاستدارة ما يتفق مع مقاييس الغناء

الذين يتولون الوساطة بينه وبين جمهوره ،
وأشرنا الى انعكاس هذا على نجاح الاثنى عشر
وفاعليتهما على السواء : المؤلف والمؤدي .
ويرى الكاتب ان عليهما ان يستنبطا صيغة
جديدة للتعاون الفعال .

ومن اهم النقاط التى اثارها الكتاب هنا
طبيعة « البريتورا » السائد الان فهو محدود
بأوبرات فيردى وبوتشيني وموتسارت وفاجنر
وشتراوس وغيرها من الاوبرات الواسعة
الانتشار .

وهكذا يجد المغنى نفسه مضطرا لتكرار
ادواره من مسرح لآخر ومن مدينة لآخرى
وعندما يصل الى أفضل اداء وتعبير فيها ،
يجد نفسه محدود التصرف تماما بل ومهددا
بالجمود ، رغم ارتفاع المستوى الفنى فى
عصرنا كثيرا عن ذى قبل - ولكن تأثير هذا
الارتفاع اصبح محدودا بحكم الالتزام بأسلوب
شبه موحد ومعترف به فى الاداء .

كما ان الارتفاع الهائل فى ايماننا هذه فى
مستوى التسجيلات الصوتية، قد وضع المغنى
فى منافسة خطيرة مع ذاته !! فالجمهور يعرفه
ويقدره من خلال الاسطوانات والتسجيلات
التي يشد بها مهندسو الصوت بعناية فائقة
من كل الشوائب او الهنات ، فتخرج للمستمع
فى أفضل صورة ... وعلى المغنى المسكين
الذى يقفز من طائرة لآخرى ويعبر القارات
معرضا صوته لاجواء شديدة التباين ، تنفيذا
لتعاقداته على مسارحها - عليه ان يرقى دائما
الى المستوى الذى عرفه به جمهوره من
خلال الاسطوانات .. كما يشير كذلك الى
الارهاق العصبى والنفسى ، والذى يتكبده
المغنون فى جلسات التسجيل الصوتية الرهقة
ورغم امكانات المسرح والراديو والتلفزيون
وحفلات الريسيتال ، فلا شك ان مجال
مغنى الاوبرا ليس من الاتساع والفنى بمثل
مجال العازف .

الجيد ، ولكن الغناء باللغة الالمانية قد شكل
امام مؤلفى الاوبرا الالمانية فى القرن التاسع
عشر (مثل فيبر ومارشني وفاجنر ورتشارد
شتراوس) عقبة كبيرة وهى عقبة لم تنجح
الاجيال السابقة من المؤلفين الالمان فى مواجهتها،
لذلك لحن جلوك اوبراته بالايطالية (أورفيو)،
كما لحن موتسارت بعض اوبراته (مثل زواج
فيجارو ودون جوفانى) بالايطالية . كما
كانت الاوبرات الايطالية تترجم للغة الالمانية
لتؤدى على مسارح الاوبرا الالمانية ، ولكن
هذا الحل لم يكن موفقا لها بالنسبة للجمهور
ولا للمغنين ، ولذلك عنى شيخ الرومانسيين
الالمان ، رتشارد فاجنر ، بكتابة اوبراته (وهو
الذى كان يكتب بنفسه نصها الشعرى) بلغة
المانية شاعرية قديمة . وكان تلحينه الموسيقى
للنص شديد الارتباط باللغة ذاتها ، وبمقاطعها
وموسيقاها الخاصة .

ومن هنا كان فاجنر يبذل جهدا مضاعفا في
التدريبات السابقة لتقديم اوبراته ، لكى
يضمن لها أقصى الدقة فى النطق ، والاداء شبه
اللقائى ، الذى يشكل عنصرا هاما فى أسلوبه
الفنائى المتميز ، والذى اصبح فرعا قائما
بذاته تقريبا من فنون الغناء الاوبرالى . ومثل
هذه المشكلة واجهت المؤلفين الفرنسيين كذلك،
وقد حقق جورج بيزيه فيها تقدما كبيرا فى
تلحين اوبرا « كارمن » بالفرنسية ثم جاء
بعده ديبوسى .

كادنزا ختامية :

تعود الفكرة المسيطرة على كتابات بليزانتس
للظهور فى الفصل الختامى لكتابه (كما برزت
فى المقدمة) وهو الفصل الذى أسماه :
« كادنزا » ، حيث يقدم للقارئ فى هذه
الصفحات خلاصة مركزة للمشاكل التى تحف
بالمغنين فى عصرنا الحاضر وكنا قد أشرنا فى
مستهل هذا العرض لبعض هذه المشاكل ،
وخاصة ما يتصل منها بالعلاقة بين المؤلف
الموسيقى والمغنى ، كواحد من فنانى الاداء

ثم يمضى المؤلف من هذا الى الازمة الكبرى التى تشغله دائما الا وهى : **الصراع بين الموسيقى الجادة (وفن الغناء الاوبرالى من اشدها جدية تبعا لهذا المفهوم) وبين الموسيقى**

الدارجة الخفيفة popular music

بكل نوعياتها ، فهو يؤكد ان مغنى الاوبرا يعيشون اليوم منعزلين عن تيارات الموسيقى الدارجة ، بينما كانت اوبرات روسيني ودونيزيتى وبللىنى الخ فيما مضى تعد هى نفسها الموسيقى الدارجة لذلك العصر ، وكان المغنى يستطيع ان يقدمها دون وجل ، وهو مطمئن لتفاعله مع الجماهير العريضة من خلال الفن الذى يقدمه لها .

اما الان فان الموقف قد تغير ، لان جماهير القرن العشرين تجد غذائها الموسيقى اليومى وفنونها الدارجة المحبوبة عند مغنيين من طراز مختلف تماما ومن خلال فنون موسيقية تمت بصلة للموسيقى الجادة او الرفيعة كما تسمى أحيانا ، فالجماهير فى عصرنا تلتف حول أبطال غناء البوب والجاز والروك - مثل فرانك سيناترا والبيتلز والفيس بريسلى - اما الاوبرا ونجومها فهم ينتمون الى عالم آخر هو العالم الخاص لعشاق الموسيقى .

ويزيد الامر تعقيدا ان عشاق الموسيقى فى هذا العصر قد وقعوا هم انفسهم تحت تأثير النظرة الالمانية التى تعتبر الموسيقى السيمفونية اكثر احتراما واهمية من الاوبرا - وهكذا يضيق مجال مغنى الاوبرا وتنكمش دائرة انتشارهم فى هذا العصر ، رغم انه قد شهد اوسع وسائل الاعلام انتشارا وافعلها فى التأثير الجماهيرى .

ويرى بليزانتس ان ماريا كالاس وجون سوزرلاند ، ومن اهتموا باحياء اوبرات قديمة من اوبرات « البل كانتو » ، قد وجدوا الحل الصحيح لاثارة حماس الجماهير المعاصرة واجتذابها نحو فن مغنى الاوبرا . وقد اثمر هذا الاتجاه فى نشر التدوق الجديد « للغناء الجميل » فى ربع القرن الماضى ، وهو كسب يجب على مغنى الاوبرا ان يحرصوا عليه وينموه ، فهو يسمح بتنويع الربرتوار ، ويخرج بهم من الدائرة المغلقة التى يدورون فيها بالاوبرات المحبوبة من أعمال فيردى وبوتشيني وموتسارت وفاجنر وشتراوس وبيزيه وماسكانى وتشيليا Cilea الخ .

والمقارنة بين العازف الموسيقى والمغنى فى مجال الموسيقى الجادة تدل على ان اتساع الربرتوار وتنوع المذاهب التى يقدمها العازفون فى حفلات الريسيتال تفتح لهم مجالات جديدة حتى لا يقعوا فريسة تكرار الاعمال المعروفة وحدها ، ولذلك فان انجح العازفين هم الذين يقدمون اعمالا قديمة وينشرونها فى حفلاتهم فيكسبون بذلك لفنهم وجهمورهم والموسيقى رقعة اوسع وانتشارا اكبر .

ولكى تتم عملية احياء الاعمال الفنائية القديمة على نطاق علمى سليم فان هذا يتطلب خبرات علمية وتاريخية « موزيكولوجية » واسعة ، حتى يقوم هذا الاحياء للاوبرات القديمة المندثرة ، على أساس دقيق وسليم ، بحيث يخدم الهدف الحقيقى ، هدف استعادة مكان المغنيين العظماء فى قلوب الجماهير العريضة .

الموسيقى بين علم النفس وعلم اللغة



آمال مختار

تتناول الدراسة الحالية بالمناقشة والتحليل كتابين حديثي الظهور * في ميدان البحث العلمي للموسيقى من منظورين مختلفين أحدهما المنظور السيكولوجي وثانيهما المنظور اللغوي ، وهما بهذا ينتميان الى تراث عظيم له رواده ومؤصلوه الذين سموا الى تناول الموسيقى تناولا علميا مستفيدين في جميع الاحوال بالتقدم الهائل الذي تحرزته العلوم الانسانية والاجتماعية .

وهذا اللون من البحوث العلمية الموسيقية يحتاج الى نمط جديد من «تقسيم العمل العلمي» فلا يكفي فيه أن يكون الباحث مبرزا في مجال احد هذه العلوم الانسانية - كعلم النفس أو علم اللغة موضوع دراستنا الراهنة - بينما تحتل الموسيقى جزءا هامشيا من حياته ، أو تكون من نوع « نشاط وقت الفراغ » عنده ، كما لا يكفي فيه أيضا ان يكون هذا الباحث موهوبا في ميدان الموسيقى بينما تعد الاهتمامات العلمية الاجتماعية عنده من نوع « القراءات الخارجية » ، ان الباحث في هذا المجال لابد أن يكون على قدر عال من المهارة والمرانة والتدريب في الميدانين معا .

— Davies, B. J., The Psychology of Music, London : Hutchinson, 1978.

— Bernstein, L., The Unanswered Question. Cambridge : Harvard University Press, 1976.

أخرى حصل احدها على جائزة كريستوفر
Christopher وعنوانه : The Joy of Music
بالإضافة الى كتابه الهام
The Infinite Varsity of Music

والى هذا الحد ينتهى التشابه بين المؤلفين
وتبدأ أوجه الخلاف فى تناول الموضوع نتيجة
لاختلاف جوانب الاهتمام عند كل منهما ،
وسوف نركز فى هذه الدراسة على هذه
الجوانب مع الإشارة - اذا تطلب الامر -
الى ما يمكن ان نلاحظه من جوانب اتفاق .

لماذا التحليل العلمى للموسيقى ؟

الدراسة السيكولوجية للموسيقى ليست
جديدة على الميدان ، فهى تعود بأصولها الى
الاهتمامات المبكرة للعالم الأمريكى كارل
سيشور C. Seashore منذ بداية القرن
الحالى ، ويعد كتاب ديفيز حلقة فى سلسلة
متصلة من المؤلفات والبحوث لقائمة كبيرة من
المؤلفين والباحثين تشمل الى جانب سيشور
كوالواسر مورسيل ، شوين ، هفتر ، فالتناين
ديفيز ، ونج ، لندين ، تبلوف ، يتلى جوردون
شوتر ، وكاتبه هذه الدراسة .

ويصدر التحليل السيكولوجى للموسيقى
فى صميمه من نظرة المتخصص فى علم النفس
الى الموسيقى (مع مراعاة قاعدة تقسيم العمل
التي اشرنا اليها) وليس العكس ، أى انه
ليس هو نظرة المتخصص فى الموسيقى الى علم
النفس ولهذا فهو اكثر علمية من اتجاه « النقد
الفنى » او « فلسفة الجماليات » .

وهذا ما نلاحظه بادىء ذى بدء من الكتابين
موضوع هذه الدراسة ، فمؤلف كتاب
سيكولوجية الموسيقى The Psychology
of Music هو الدكتور جون بوث ديفيز
John Booth Davies احد المتخصصين فى
علم النفس كما انه احد الموهوبين فى موسيقى
الجاز ، حصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة
درايم ببريطانيا عام ١٩٦٩ فى موضوع القدرة
الموسيقية ، وفى نفس الوقت استمر فى ممارسة
نشاطه الموسيقى فى عزف البيانو والترومبيت
فى أندية موسيقى الجاز فى شمال شرق بريطانيا
وعلى الرغم من انه بعد ان اصبح استاذاً
جامعياً متفرغاً ازداد اهتمامه بعلم النفس
الاجتماعى ، الا ان اهتمامه بالموسيقى ظل
مستمراً فهو عضو فى كثير من فرق الجاز
الناجحة التى ظهرت فى التلفزيون الاسكتلندى
وعزفت للاذاعة البريطانية وفى كثير من الاندية
المختلفة فى جميع انحاء بريطانيا .

اما مؤلف الكتاب الثانى الذى يدور حول
التحليل اللغوى للموسيقى وعنوانه
The Unanswered Question. فهو غنى عن
التعريف ، انه ليونارد برنشتين Leonard
Bernstein واحد من اعظم موسيقيى العصر
الذى نعيش فيه ، وابتكاراته الموسيقية موضع
تقدير الملايين وخاصة فى الولايات المتحدة
الأمريكية - الى جوانب ابتكاراته الادبية التى
جعلته يشغل كرسى استاذية الشعر بجامعة
هارفارد - الذى يشبهه بالعرش فقد احتلته
قائمة طويلة من العباقرة - وفى جميع الاحوال
ظل برنشتين متميزاً كقائد اوركسترا وعازف
بيانو ومؤلف موسيقى ومقدم ناجح للبرامج
التليفزيونية فى الولايات المتحدة وله كتب رائعة

(١) حملة المؤلفة على دكتوراه الفلسفة Ph. D من جامعة لندن عام ١٩٦٨ فى موضوع القدرة الموسيقية قبل ديفيز
مؤلف الكتاب الحالى الذى حصل على درجته من جامعة درايم البريطانية ايضا عام ١٩٦٩ . وموضوع دكتوراه المؤلفة هو :
— Sadek, A. A. M., Factor-Analytic Study of Musical Abilities. Ph.D Thesis, University
of London 1968.

يحدثه التنافر من الم ليست علاقات ثابتة وانما هي متغيرة تبعاً للسياق الموسيقى والثقافة الموسيقية وتؤكد هذا خاصة في الدراسات المتحررة من السياق Context free

الا ان من النتائج الهامة للدراسة العلمية للموسيقى - في الغرب خاصة ضعف الاعتقاد الذي ظل سائداً حول اسس نظرية الموسيقى الغربية ، وزيادة الاعتراف من ان الصور الموسيقية الاخرى التي لا تلتزم بهذه الاسس ليست بالضرورة اقل شأنًا . ولعلنا نذكر هذا التمييز الشهير في مؤلفات تاريخ الموسيقى بين الموسيقى الغربية والموسيقى « البدائية » الذي وصفت به كل انواع الموسيقى التي تخرج على قواعد الموسيقى الغربية . وهو تمييز يتضمن حكماً تفضيلاً لانواع الموسيقى خلاصته ان الموسيقى الغربية « هي وجهة التطور » ، وهو حكم يكاد يكون متضمناً في جميع انواع المعارف التي يصدرها الغرب الحديث .

وقد نشأ هذا الاعتقاد في الماضي على اساس افتراض ان النظرية الموسيقية كما يعرفها الغربيون - لها اساس فيزيائي ثابت ، وبالتالي فان قوانين الهارموني والكونتربوينت والفوج وغيرها هي قوانين حقيقية تعتمد على القوانين الفيزيائية في جوهرها . ولو كان هذا صحيحاً فانه يلزم النظرية الموسيقية ، وبالتالي يصبح اى نموذج للهارموني السوء او الكونتربوينت غير الصحيح ليس مجرد خروج على قاعدة اعتباطية وانما خرق لقوانين « الطبيعة » الا ان هذا القول ليس صحيحاً بل ليس هناك ما يبرره ، فمن الطريف ان قصة تطور ونمو الموسيقى هي بايجاز خروج مستمر ومنظم على القواعد اكثر منها التزام بها .

ويقودنا هذا الى القول بان ما يسمى القوانين الموسيقية « ليست قوانين بالمعنى الفيزيائي (قانون الجاذبية) وانما هي من نوع التقاليد » التي اتفق عليها الموسيقيون (ومنها قوانين

الا ان هذه النظرة العلمية للموسيقى لم تحظ بقبول عام لدى الموسيقيين ، واذا كانت هذه هي احدى المشكلات التي اشار اليها ديفيز (ص ١٥) والتي لا زالت لها آثار في الغرب ، فهي اكثر وضوحاً في كليتنا ومعاهدنا الموسيقية حيث الاهتمام بالتناول العلمى للموسيقى ، ومنه التناول السيكلوجى ، لا زال مجهولاً او مستبعداً او مرفوضاً او موضعاً للهجوم والتجريح .

والسبب الجوهرى في هذا ما اكتسبته الموسيقى - كغيرها من الفنون - من خصائص صوفية او ميتافيزيقية ، ونتيجة لهذا ساد الاتجاه الرافض لاي تحليل للنشاط الموسيقى وخاصة اذا كان هذا التحليل يؤدي الى « تدنيس المقدسات » عن طريق استخدام نفس الطريقة التي تستخدم في تحليل الانشطة الانسانية الاخرى من المستوى الادنى « وهذه الصفة الصوفية او الميتافيزيقية تعد امتداداً لما يسمى « الهوة الثقافية » والتي تمتد بجذورها الى الرباط التاريخى بين الموسيقى والدين منذ اقدم العصور .

واكثر طرق التحليل استخداماً هي تلك التي تعتمد على المنهج التجريبي او الامبريقي وادقها المنهج التجريبي . وبالطبع لهذا المنهج مشكلاته ، قد يكون اهمها التكلفة وضيق نطاق النتائج ويضرب ديفيز مثلاً على ذلك بالتجارب التي اجريت على التوافق والتنافر والتي استخدمت تالغات Chords منفصلة مستقلة عن السياق الموسيقى ، والتجارب التي تحاول تطبيق نظرية المعلومات في ميدان الموسيقى والتي يتم فيها اختيار متتالية Sequence من النغمات عشوائياً من سلم كبير معين ويفترض فيها انها متتالية موسيقية عشوائية . الا ان هذا لا يقلل من شأن المنهج التجريبي ، لان نتائج هذه البحوث قد تكون لها قيمتها في ذاتها ، فهي تثبت « ما ليس بالموسيقى » فهارمونية التآلف المتوافق وما

الاهتمامات الجديدة المتزايدة حول استخدامات الموسيقى في الصناعة الحديثة ، وتطبيقات سيكولوجية الموسيقى في العلاج وظهور ما يسمى العلاج الموسيقى Music Therapy وفي التربية وظهور ما يمكن ان يسمى علم النفس التربوي الموسيقى Musical Educational Psychology

هذا عن التحليل السيكلوجي للموسيقى، فماذا عن التحليل اللغوي لها ؟ التحليل اللغوي للموسيقى هو الصيحة الأكثر حداثة وعصرية ويكاد يكون برنشتين في كتابه موضع اهتمامنا الحالي هو الأوحاد في هذا الميدان . ويذكر الرجل (ص ٥) ان بداية اهتمامه بهذا الميدان ترجع الى عام ١٩٣٧ حين طلب منه استاذة ديفيد برال D. Prall استاذ فلسفة الجماليات بجامعة هارفارد - حينئذ - ان يحلل مقطوعة موسيقية لأرون كوبلاند Aaron Cop land عنوانها تنوعات على البيانو (شكل) رقم (١) وسرعان ما اكتشف برنشتين ان النغمات الاربع التي تكون اصل المؤلف كله يمكن ان تكون على نحو آخر حين تزيح النغمة الرابعة أو كثافا الى أعلى .

الهارموني (أو هي من نوع «القواعد» المبتكرة وهذا الوصف لا يقلل من شأنها أو قيمتها لأنها تحدد النطاق الذي يتم فيه العمل الفني وتيسر حدوث ظواهر معنية مثل الانحراف الجمالي والبيات أو دحض توقع معين ، والخروج المقصود على القواعد الاحداث اثر جمالي ، وهذه جميعا - وغيرها - مسائل لها أهمية من وجهة نظر المعرفة الموسيقية . انها - باختصار - قواعد اللعبة ، بدونها تنشأ حالة من الفوضى تتحكم فيها المصادفة وحدها ، وبايجاز أكثر نقول ، انه اذا فقدت اللعبة قواعدها تفقد معناها بل لا تكون . والفن كذلك - بدون قواعده و « تقاليده » يتلاشى ، فلا فن بدون قدر من الضبط أو التحكم .

والاهتمام الاعظم لسيكولوجية الموسيقى هو دراسة العلاقة بين قواعد الموسيقى التي اشرنا اليها وقوانين السلوك . وبهذا يصبح مجال البحث واسع النطاق ممتد الافاق . وله تضيمناته النظرية الاكاديمية والعملية التطبيقية ، سواء في المجالات التقليدية للبحث في هذا الميدان مثل ادراك النغمات وطبيعة القدرة الموسيقية وقياسها ، والجوانب الانفعالية والوجدانية للموسيقى ، أو في

نموذج موسيقى (١)



وقاده هذا الى أن يتابع من جديد افكاره الحدسية السابقة . واصبح السؤال الهام الذى يسمى للإجابة عليه هو : هل يمكن من خلال ايجاد المشابهات بين الموسيقى واللغة أن تتأكد من صحة أو زيف الشعار القديم «الموسيقى لغة» ؟ واكثر هذه المشابهات أهمية البحث فى الموسيقى عن نظير لما يسميه تشومسكى « التمكن النحوى الفطرى » .

Innate grammatical competence
بحيث يمكن ان يظهر ما يسمى علم لغويات الموسيقى Musico-Linguistics على نمط علم اللغويات النفسى (سيكولوجية اللغة) Psycho-Linguistics أو علم اللغويات الاجتماعى Socio-Linguistics وفى هذا لابد من دراسة الموسيقى (كاللغة) من الوجهة الفونولوجية (الصوتية) Phonology ومن الوجهة الاعرابية (البنيوية) Syntax ومن الوجهة السيمانتية (الدلالة أو المعنى) Semantics وفى هذه النواحي الثلاث بدل برنشتين جهدا عظيما غير مسبوق يجعله بحق رائد مجال التحليل اللغوى للموسيقى أو علم اللغويات الموسيقى . ويبدو لنا انه مع نمو هذا العلم الجديد وتقدمه يمكن ان تنشأ رابطة بين المجالات الثلاثة موضوع دراستنا الحالية وهى : الموسيقى واللغة وعلم النفس فيظهر ما يمكن ان نسميه علم النفس اللغوى الموسيقى Musical Psycholinguistics

المادة الموسيقية الخام :

يتفق كل من علم النفس الموسيقى - كما يعرضه ديفيز على صورة حديثة - وعلم اللغويات الموسيقى - كما يقترحه برنشتين ، فى أن دراسة الصوت هى نقطة البداية فى كل منهما بدرجات من التشابه والاختلاف فى النتائج التى يتوصلان اليها .

ومع بعض الجهد اكتشف الرجل ما يأتى :

(١) ان هذه النغمات الاربع اذا رتبنا ترتيبا آخر تؤلف موضوع الفوج من مقام دوديز الصغير لباخ فى عمله الشهير Well-Tempered Clavichord الكتاب الأول

(٢) ان هذه النغمات الاربع اذا طرا عليه تغير فى المقام Transposition مع تكرار النغمة الاولى فانها تحدث التنسيوعات Variations التى نجدها فى مقطوعة Octet لسترافنسكى

(٣) اذا رتبنا هذه النغمات ترتيبا آخر بمقام آخر على انها الشعار المبدئى فى الملحمة الاسبانية Spanish Rhapsody لرافيل .

(٤) توجد نفس النغمات الاربع فى بعض الموسيقى الهندية التى درسها برنشتين . هذه الاكتشافات المبكرة قادت المؤلف العظيم الى البحث عن السبب العميق ، والأولى لأن تكون هذه الأبنية المستقلة التى تتألف من نفس النغمات الاربع هى جوهر الاعمال الموسيقية المختلفة لهؤلاء المؤلفين الموسيقيين المختلفين .

يقول برنشتين « من ذلك الحين سيطرت على فكرة وجود اجرومية موسيقية فطرية عالمية » (ص ٧) الا ان هذا المفهوم ظل هلامى التحديد الا من الكليشيه الشائع : الموسيقى هى اللغة العالمية للانسان .

ثم اتيج للمؤلف ان يقرأ باستيعاب وعمق شديدين ما كتب فى ميدان اللغويات الجديدة التى ظهرت فى السنوات الاخيرة ، فوجد فيها افكارا مشابهة لافكاره المبكرة عن وجود قواعد عالمية للنحو والصرف تحدد كلام الانسان .

(١) أو الموجة الجيبية Sine Wave في الفيزياء الرياضية) وهي النغمة التي تؤدي فيها الطاقة الى انتاج تردد فردي (ه) Single Frequency

(٢) م النغمات ليست على هذا النقاء او تلك البساطة ففيها تتوزع الطاقة على عدد من المكونات المختلفة تسمى عادة التوافقيات (الهارمونيكا) Harmonics او الجزئيات Partialis وهي بهذا تكون مركبة وتتألف من عدد من النغمات البسيطة تسمى فيزيائيا الطور Phase والذي تؤدي من الوجهة النفسية الى الاحساس بطابع الصوت او نوعياته Tone quality او Timbre

(٣) تدلنا الخبرة الذاتية على ان هذه النغمات المركبة قد تكون من درجات أو طبقات صوتية Pitch مختلفة حيث تسمع بعض النغمات أحد أو أغلب من الأخرى مما يؤدي الى التمييز بينهما وهذا الاحساس بالدرجة هو دالة لتردد الصوت الذي نسمعه . كما يوجد بعد آخر هو سعة الصوت amplitude والذي تؤدي الفروق فيه الى فروق في الشدة intensity ثم الاحساس بفروق في العلو Loudness

(٤) معظم الاصوات التي نسمعها في حياتنا اليومية - ومنها اصوات الموسيقى ليست من هذا النوع البسيط فهي اصوات مركبة من عدد من الاصوات البسيطة تصدر متآنية فالالات الموسيقية مثلا تنتج اصواتا متميزة لانها تنتج نغمات مركبة لها بنية فريدة مميزة.

ففي علم النفس الموسيقى تكون البداية محاولة التمييز بين الاصوات الموسيقية والاصوات « غير الموسيقية » التي توصف في علم النفس التجريبي بأنها من نوع « الضوضاء » أو « الضجيج » أو « التشويش » Noise الا ان هذا التمييز يكاد يكون نسبيا ويعتمد في ذلك على استجابات المستمع وقصد المؤلف ويتضح هذا من ايسر وافضل تعريف للضوضاء قدمه رودا في كتابه الطريف « الضوضاء » والمجتمع (٣) بانها صوت مزعج وغير مرغوب فيه «وهو تعريف يتضمن التفسير الفردي حين يصف البعض موسيقى البوب بأنها ضوضاء ، أو يطلق البعض الآخر نفس الوصف على الموسيقى الكلاسيكية . الا ان ما يسمى موسيقى أو ضوضاء هو في جوهره انماط من الصوت .

والصوت لا يوجد في عالم الواقع وانما الذي يوجد هو الاهتزاز Vibration والصوت هو النتاج النهائي للدائي للاهتزاز حين يرتطم بميكانيزم الأذن . ومعنى ذلك ان الصوت لا يوجد الا اذا سمعناه . والموسيقى - كنمط للصوت - لا توجد الا في اذن المستمع .

ولا يتسع المقام لتفصيل الخصائص الفيزيائية للصوت الموسيقي ، ويمكن للقارئ العربي المهتم الرجوع الى مصدر آخر (٤) . وحسبنا ان نشير بايجاز الى ما يأتي :

(١) انتقال الاهتزازات خلال الهواء يسمى احيانا الموجات الصوتية Waves الا انه ليس ادق التعابير عن طبيعة الصوت ، ولا ينطبق الا على ما يسمى النغمة النقية Pure tone

Rodda, M. Noise and Society. Edinburgh : Oliver & Boyd. 1967.

(٢)

(٤) آمال احمد صادق : الاسس النفسية للموسيقى - مكتبة الانجلو المصرية (تحت الطبع)

(ه) التردد Frequency هو سرعة الاهتزاز ويعبر عنه عادة بعدد الدورات في الثانية CPS او الهرتز Hertz او وحدة اللدبة في الثانية وتختصر هكذا HZ .

الحد . فتزداد النغمة العليا في البيانو مثلاً (٤) او كثافات أعلى من دو الوسطى (يصل الى ١٨٦ هرتز بل أن احكام الافراد من الموسيقيين وغيرهم تصبح غير ثابتة عندما يصل تردد الصوت الى ٥٠٠٠ هرتز (٦) .

(٢) بالنسبة للنغمات الدنيا في البيانو فانها تكون في المنطقة التي يصعب فيها ادراك الدرجات الصوتية او تمييز الاصوات Pitch discrimination وتوجد بعض الصعوبات المنهجية في تحديد التردد الذي يتوقف عنده المثير الدوري عن أن تكون له درجة صوتية ويصبح سلسلة من المثيرات المنفصلة . وقد حدد جثمان Guttman وزملاؤه الحد الأدنى لادراك الدرجة الصوتية بـ ١٩ هرتز ، بينما يكون هذا الحد في الموسيقى (النغمة الدنيا في البيانو) بـ ٢٧ ١/٢ هرتز . وهكذا تختلف الموسيقى عن الضوضاء في مدى الترددات سواء بالنسبة للحد الاقصى أو الحد الأدنى .

(٣) تختلف الموسيقى عن الضوضاء في أن الترددات في الاصوات الموسيقية هي من الوجهة النظرية منفصلة ولها مواضع محددة بمعنى انها تشمل فقط نغمات السلم الموسيقي (٧) . اما الضوضاء فتشمل أي ترددات في أي نقطة من مقياس متصل .

(٤) تختار الترددات في الاصوات الموسيقية على نحو يسمح باحداث آثار معينة مثل التوافق Consonance والتنافر dissonance اما في حالة الضوضاء فلا توجد قيود جمالية من أي نوع ، فهي عشوائية اتفاقية بحتة .

(٥) الاحساس بالدرجة الصوتية الحقيقية Pitch (الذي هو في جوهره احساس ذاتي بالتردد) التي تنتجها هذه الآلات يتم ادراكه عادة على انه دالة « للنغمة الاصلية Fundametal . وهذه النغمة الاصلية هي عادة احد مكونات النغمة المركبة والذي توجه اليه معظم الطاقة ، وعادة ما يكون اكثر النغمات المنتجة انخفاضا .

(٦) النغمات الأخرى التي توجد بالإضافة الى النغمة الاصلية هي التي تسمى التوافقيات (الهارمونيات) والجزئيات ، كما اشرنا والمفهوم غير مترادفين رغم شيوع استعمالهما على هذا النحو . فأي مكون من مكونات الصوت - ومنها النغمة الاصلية - يعد جزئياً . فاما الهارموني (او التوافق) فهو نوع من الجزئيات يحدث عند أي تردد وبعد مضاعفا كاملاً للنغمة الاصلية ولكنه لا يشملها .

(٧) وهكذا يمكن ان توصف النغمة المركبة بأنها عدد من الجزئيات ، او بأنها نغمة اصلية وعدد من الهارمونيات وفي الحالة الأخيرة يصبح الهارموني الأول هو على وجه الدقة الجزئية الثاني .

وفي ضوء هذه الخصائص الفيزيائية للصوت يلخص ديفيز (ص ٣٤) الفروق الجوهرية بين الموسيقى والضوضاء في ضوء نتائج علم النفس التجريبي الحديث كما يلي :

(١) اذا كان الحد الاقصى لادراك الصوت يمتد بالنسبة لمعظم الافراد بين ١٦٠٠ ، ٢٠٠٠ هرتز فان الصوت الموسيقي لا يصل الى هذا

(٦) راجع في هذا نتائج :

Attencave, F. and Olson, R. K. Pitch as a medium :: A new approach to Psychological scaling Am. J. Psychol. 1, 1971, 84, 147-165.

(٧) بالطبع قد تتعرف النغمات الموسيقية عن نغمات السلم لأسباب جمالية او بمحض المصادفة الا انه في جميع الاحوال تكون لنغمات السلم مواضع دقيقة محددة .

كانت هذه الاستجابة تميزا للدرجة أو الشدة أو النوعية ، وكذلك آثار السياق الموسيقى وآثار الأبنية الهارمونية المختلفة في هذه الاستجابات .

وإذا كان التحليل الفيزيائي للصوت يمثل المادة الموسيقية الخام من وجهة نظر أصحاب سيكولوجية الموسيقى ، فماذا عن أصحاب التحليل اللغوي للموسيقى وخاصة برنشتين؟

يرى برنشتين أيضا أن الفونولوجيا ، أو علم الاصوات ، والذي يتناول الصوت نفسه هو أيضا المادة الخام الذي يتألف منها النطق [Utterance] سواء كان لفظيا أو موسيقيا .

والبحث في الفونولوجيا يسمى الى الوصول الى ما يسميه علماء اللغة المحدثون «العموميات الأساسية» Substantive Universals وأهمها الفونيمات Phonemes (٩) وهي مشتركة في جميع اللغات وتنشأ طبيعيا عن البيئة الفسيولوجية لأعضاء الكلام في الإنسان (الفم ، الحلق ، الأنف ، الخ) والتي يستطيع أى إنسان سوى أن يصدرها في أى لغة . وقد يتحول المقطع الى شبه كلمة Photo-word أو Morpheme ثم تنشأ الكلمات . ويرى علماء الاثيمولوجيا - وهم الذين يهتمون بدراسة أصول الكلمات وتاريخها etymology أن الكلام الانساني له اصول مشتركة ، وفي رأى برنشتين (ص ١٥) أن هذا الكلام حين تصبح له صيغة الفعالية قد ينتج الموسيقى او اذا شئنا الدقة في الفناء . فالورفيم قد يصبح موسيقيا - نوعا من الدرجة الصوتية .

(٥) تتمايز الموسيقى والضوضاء عند الحد الاعلى من سعة الموجة الصوتية (١٠) أو العلو والشدة الذاتيتين (والذي يسمى العتبة القصوى لشدة الصوت أو عتبة الألم) وهو ما يزيد على ١٣٠ ديسبل (٨) فالمفترض عادة أن سعة الصوت الموسيقى لا تقترب من عتبة الألم هذه بينما تصل اليها الضوضاء ، بل قد تتعداها .

والسؤال الهام الذي يطرحه ديفيز بعد ذلك هو أنه إذا كانت الخصائص الفيزيائية للصوت والتي تشمل التردد والسعة (الحدة) والتعقد (الطور) - وهى جميعا ابعاد فيزيائية موضوعية - تحدث احساسات ذاتية (أو عمليات نفسية) بدرجة الصوت Pitch وشدته Loudness ونوعيته timbre أو Tone quality فهل تتطابق العمليات النفسية مع العمليات الفيزيائية ؟ وهو سؤال قديم تمتد جذوره الى بدايات البحوث السيكوفيزيائية في القرن الماضى ، والتي اكدت منذ نشأتها المبكرة انه لا توجد علاقة تطابق كاملة بين المؤثرات (العالم الفيزيائى) والاحساسات أو الاستجابات (العالم النفسى) فالعلاقة بينهما علاقة مركبة صيغت رياضيا بطرق مختلفة ابتداء من فيبر و فختنر حتى ستيفنس . ونحن في حاجة الى مزيد من البحوث في كليتنا ومعاهدنا الموسيقية موجهة نفسيا لاختيار صحة النتائج التى توصل اليها علماء السيكوفيزياء سواء بالنسبة للاصوات كما تصدر في قاعات المعمل أو بالنسبة للنغمات المركبة كما تحدثها الآلات الموسيقية وخاصة فيما يتصل بتفاعل الخصائص الفيزيائية معا في أى موقف استجابة ، سواء

(٨) الديسبل Decibel هو وحدة قياس شدة الصوت

(٩) الفونيمه هي احدى وحدات الكلام الصغرى التي تساعد على تمييز نطق لفظ ما من نطق لفظه اخرى مثل (ذ) في ذاب ، (ب) في باب ، فهما فونيمتان مختلفتان . ويمكن للقارئ المهتم الرجوع الى فصل سيكولوجيه اللغه ، في كتاب : آفاق جديدة في علم النفس (تحرير ب . م . فوس ترجمة فؤاد ابو حطب القاهرة ، عالم الكتب ١٩٧٢)



وتشمل المقامات modes اليونانية والسلالم القوية الديالونية Dialonic وتشمل الكبرى Major والصغرى Minor وكذلك النغمات الاثنتى عشرة التى تؤلف باسمى السلم الملون Choromatic أو الكروماتى

الا ان النغمات الاثنتى عشرة لا تستغرق جميع احتمالات السلسلة الهارمونية فالحدود القصوى للسلسلة تستمر بحيث تعطينا مسافات اصغر من انصاف النغمات التى تؤلف السلم الكروماتى ، ومن هذه المسافات ارباع النغمات ، أو اخماس ... الخ . وهذه جميعا تزيد من خصوبة مجالات التجريب والبحث الالكترونى ، بالإضافة الى ما يسمى النغمات المصغرة Microtones والتى تمثل جزءا هاما فى معظم الموسيقى الشرقية ، وهكذا تصبح جميع أنواع الموسيقى كاللغة ذات أصل مشترك فى الظاهرة العامة للسلسلة الهارمونية وفى هذا برهان على أن الموسيقى كاللغة - ذات اصل واحد Monogenetic ثم تطورت الى « الالسنه » الموسيقى المختلفة . ويضرب برونشتين امثلة من تاريخ الموسيقى فى اطار ما يسميه التحكم النغمى Tonal Control بالرغم من كل صور التحويل المقامى Modulation هذا التحكم النغمى الذى وصل الى درجة عالية من الاكتمال واتخذ صورته الترميزية عند جرهان سباسيتان باخ J. S. Bach الذى استطاع بعبقريته الفذة ان يوازن بين الكروماتية Chromatism والدياتونية Diatonism وهما قطبان

وحيثما يقارن برونشتين بين الموسيقى واللغة يجد فى الموسيقى ميزة فريدة ففيها عمومية فى صميم بنيتها هى السلسلة الهارمونية Harmonicseries او النغمة التوافقية Over-tone التى هى فى جوهرها ظاهرة صوتية كما بينها اصحاب سيكلوجية الموسيقى واشرنا اليها ايضا . وتوجد اربع نغمات توافقية مختلفة هى بالترتيب السلمى دو C ، مى E، صول G ونوع من لا A (وهى امالا أو سى ييمول) أو بالترتيب الموسيقى دو ، صول مى ونوع من لا ، وهو الترتيب الذى يظهر فى السلسلة التوافقية . وهذه عمومية يهفو اليها علماء اللغة ولكن لا يوجد لها نظائر متاحة عندهم . والواقع اننا كلما صعدنا فى السلاسل الهارمونية ازدادت العموميات التى لا تقبل الجدل فى الظهور . فالنغمة التوافقية التالية هى رى D وبها نحصل على خمس نغمات مختلفة تؤلف السلم البنتاتونى Pentatonic scale وهو سلم عام فى مختلف الثقافات .

ويشبه برونشتين ان النغمة الأساسية فى الموسيقى يمكن ان تشبه المورفيم اللغوى وان النغمات التوافقية تشبه الكلمات ، ونتيجة لذلك يمكن ان يتشابه التمكن النحوى الفطرى عند تشومسكى والتمكن النحوى الموسيقى الفطرى . ويوجد فى الوقت الحاضر خمس سلالم بنتاتونية مختلفة اعتمادا على القرار Tonic وبالإضافة الى ذلك فان اضافة نغمات جديدة للمجموعة عادة تؤدى الى السلالم المؤلفة من ست نغمات أو خمس نغمات

وعلى درجة من الاتساع والشمول بحيث قد يستوعب السلوك الانساني من أبسط مستوياته كالأحاساس الى أشدها تركيبيا وتعقدا ، كالتفكير وسلوك حل المشكلة (١٠) .

(١) الإدراك الزمنى فى الموسيقى :

الخاصية الحاسمة التى تميز الموسيقى عن غيرها من الفنون البصرية خاصيتها الزمنية Temporal بينما تتميز الفنون الأخرى جميعا بخصائصها المكانية Spatial وإذا كانت القدرة المكانية والإدراك المكاني قد شغلا الباحثين فى علم النفس لأجيال متتابعة فإن القدرة الزمنية والإدراك الزمنى لم يحتلا نفس المكانة ، لسوء الحظ ، باستثناءات قليلة قد يكون أهمها بحوث العالم الفرنسى فرينز Fraisse (١١) ثم اهتمامات بعض علماء النفس التجريبيين المحدثين ، بل لا نكاد نجد تحليلا تجريبيا لسيكولوجية الإدراك الزمنى فى المؤلفات الكلاسيكية عن سيكولوجية الموسيقى ابتداء من كتاب سيشور C. Seashore حتى كتاب لندين R. Lundin وهو آخر الكتب العامة التى ظهرت قبل كتاب ديفيز الأخير .

ولذلك فإن من أهم الإسهامات التى يقدمها كتاب ديفيز تناوله للإدراك الزمنى الموسيقى فى إطار نتائج علم النفس التجريبى الحديث ، وهو بهذا يثير مشكلات متعددة متجددة لمزيد من البحث العلمى فى هذا الميدان ولهذا يخصص المؤلف فصلين بعنوانين « زمنية » ، والفصل الثالث عنوانه « الحاضر الموسيقى The Musical Present والفصل الرابع

متساويان فى القوة ومتضاربان فى الاتجاه ، وظل هذا التوازن سمة عصر كامل فى تاريخ الموسيقى - طوله أكثر من قرن والذى يعرف بالعصر الذهبى .

ولم تشهد هذه الفترة تغيرات ملحوظة باستثناء ظهور أسلوب عصر الروكوكو وظهور السوناتا على يد أقطاب من أمثال كارل فيليب إيمانويل باخ C. P. E. Bach هايدن Hyden موتسارت Mozart وبتوفن Bethoven نفسه إلا أن هذه التغيرات دخلت فى باب التغيرات البنيوية Syntactic والسيمانتية Symantic عنها فى مجال الفينولوجيا وعموما نقول أن أعظم إسهامات برنشتين أنه فى تحليله للجوانب الفينولوجية لكل من اللغة والموسيقى بحثا عن المشابهات بين العموميات الطبيعية فى كل منهما توصل الى هذه العمومية الطبيعية الأساسية وهى السلاسل الهارمونية والتى تعد المادة الموسيقية الخام من وجهة نظر التحليل اللغوى .

وهنا ينشأ لدينا سؤال : هل يمكن الربط بين هذه السلاسل الهارمونية كعموميات لغوية موسيقية طبيعية وبين الخصائص السيكوفيزيائية للصوت الموسيقى كما تناولناها آنفا ؟ أنه سؤال مفتوح للباحثين فى الميدان الجديد الذى تقترحه وهو علم النفس اللغوى الموسيقى .

العمليات المعرفية الموسيقية :

يمكن أن نضيف بعض ما تناوله ديفيز وبرنشتين فى كتابهما موضع هذه الدراسة تحت هذا العنوان . والعمليات المعرفية Cognitive Processes مفهوم حديث

(١٠) راجع فى هذا : سيد أحمد عثمان ، فؤاد أبو حطب . التفكير ، دراسات نفسية (الطبعة الثانية) مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨ ، وخاصة الفصل الثانى وعنوانه العمليات المعرفية .

(١١) فى كتابه الشهير الذى نقل الى اللغة الانجليزية عام ١٩٦٤ بعنوان

Fraisse, P., The Psychology of time. London : Eyre & Spottis woode, 1964.

كما تبدو الوحدة الواحدة متجانسة تماما ،
أى لا يحدث داخل هذه الوحدة تغير مدرك ،
وتقترب كثيرا بهذا المعنى من أن تكون حالة
ثابتة من الديمومة القصيرة Steady state
of breif duration .

وبالطبع توجد فروق فردية داخل النوع
الواحد في الثابت الزمنى هذا ، كما توجد
فروق بين أعضاء الحس المختلفة ، فطول
الحاضر في الأذن مثلا أقصر منه في العين بل
أنه داخل وسيط السمع توجد ثوابت زمنية
مختلفة تبعا لاختلاف خصائص الصوت التى
أشرنا إليها : الدرجة ، أو العلو أو النوعية ،
وإذا كانت الدرجة الصوتية هى البعد الحاسم
من الوجهة الموسيقية فإن التعريف المقترح
للحاضر يتطلب أن يظل هذا البعد ثابتا خلال
عدد من الوحدات الزمنية المتتابة قبل أن
نستطيع تفسير معلومات الدرجة الصوتية
تفسيرا واضحا باعتبارها متميزة عن المعلومات
الخاصة بانفصال (تتابع) الوحدات الزمنية
أو اتصال (تانى) هذه الوحدات . وبعبارة
أخرى فإننا يمكننا أن نحدد أن التغيرات ليست
متتابة (أى متتابة) قبل أن نستطيع وصف
خصائصها . إلا أن بعض البحوث التجريبية
الحديثة أكدت أننا نحتاج لاستخراج ترتيب
المعلومات الى وقت أكبر مما تحتاجه لتحديد
الاصوات . أى أن تحديد خصائص الاصوات
يسبق ادراك ترتيبها . ويرى ديفيز (ص ٤٨)
أن هذه المشكلة محيرة ويبدو لنا أن حسيه
نشأت من توحيده بين ادراك التتابع وادراك
الترتيب ، بينما هما عمليتان معرفيتان
مستقلتان . (١٣)

عنوانه « أحداث الماضى Events of the past
وهما مجالان خصيبان لمشكلات البحث وخاصة
بعد أن أصبحت الموسيقى مجالا لبحوث
الدراسات في بعض الجامعات العربية (١٢) .

ماذا يقصد بالحاضر ؟ يرى مولز A. Moles
في كتاب طريف صدر له عام ١٩٦٨ وعنوانه
Information theory and estatic perception
عن العلاقة بين نظرية المعلومات والادراك
الجمالى أن الحاضر يتحدد بقدرة الانسان على
تحديد الفرق بين الاحداث المتتابة ، فإذا
كان الحدتان يتتابعان بسرعة فائقة حتى
لا يمكن أن ندركهما منفصلين ، فإنهما يصبحان
متآنيين (متزامنين) من الوجهة الإدراكية .
وفي ضوء هذا التعريف يمكن ادراك الحاضر
على أنه يتألف من سلاسل لا متناهية من
وحدات زمن له طول متناه . فإذا وقع حدثان
متتابعان في إحدى هذه الوحدات فإن كلا منهما
يحدث في الحاضر ، أى يصبحان غير منفصلين
في الزمن وهذا هو ما يسمى الزمن
السيكولوجى .

وهذه الوحدات الزمنية أو الثوابت الزمنية
Time Constants تختلف باختلاف الأنواع
الحيوانية ، وقد اهتم بها رواد علم النفس
الحديث وخاصة وليم جيمس وعرفوها من
البداية بأنها الفترة الزمنية اللازمة للوعى بالمثير
الحسى ، ووجدوا أن هذا الثابت الزمنى عند
الانسان يبلغ ١/٣ من الثانية .

وفي ضوء التعريف السابق تصبح أحداث
الحاضر هى تلك التى تقع في نطاق هذه الوحدة
الزمنية وفيها تبدو الأحداث المتتابة متآنية ،

(١٢) تشير الى وجه الخصوص الى جامعة حلوان بجمهورية مصر العربية ، والتي أصبح قسم علم النفس وتكنولوجيا
التعليم فيها مستولا عن الدراسات العليا في جميع التخصصات السيكلوجية ومنها سيكلوجية الموسيقى .

(١٣) يمكن الرجوع في هذه المسالة الى البحث الهام التالي :

Hirsh, I. J., and Sherrick, C. E. Jr. Perceived order in different sense modalities. J. Exp. Psychol., 1961, 62, 423-432.

وهكذا يمكن تعريف « الحاضر الموسيقى » بأنه صوت له نوعية أو كيف تعد دالة الترددات الحاضرة ، فإذا كانت هذه الترددات تتألف من نغمة أساسية وجزئيات عليا فان الصوت يبدو فيه خاصية الدرجة الصوتية المحددة، كما يصبح له علو معين وغير ذلك من الخصائص السيكوفيزيائية للصوت والتي تتفاعل فيما بينهما كما اشرنا من قبل بحيث ندرك «زمنيا» مقطوعة موسيقية كاملة سواء بالاستماع او الاداء مضبوطة وبلا نشوز .

وبسبب هذه الخاصية « الزمنية » للموسيقى لا يمكن وصف « الادراك الموسيقى » بأنه « حضور كلي » فحالا يتم عزف النغمة تتلاشى ولا يبقى منها الا ما نتذكره منها . ولهذا تحتل الذاكرة دورا هاما . فكل مانفعله في « الادراك » أننا نجرى احكاما حول الموسيقى بمقارنة ذاكرة المدى القصير (الذاكرة المباشرة بذاكرة المدى الطويل « الذاكرة المؤجلة » وفي أى لحظة من « الحاضر الموسيقى » نجد أن ما ندركه هو مدخل صوتي فردي لا معنى له في ذاته ، الا ان هذه المدخلات تؤلف معا شيئا ما هو دائما حدث من أحداث « الماضي » ولذلك لا يمكن لاحدنا ان يقول انه استمع الى سيمفونية الا اذا تم عزف آخر نغمة فيها ولكن حالما يحدث ذلك تتلاشى السيمفونية من الحاضر ، وتصبح جزءا من الماضي (أى من الذاكرة) وبهذا يتم انتظام المدخلات الفردية المنفصلة في « بنية » Structure لها هيئة الكل . وهنا نشير الى أن نتائج البحث التجريبي تؤكد اننا لا نتذكر مجرد سلسلة من المثيرات المنفصلة ، وانما نحن نلجأ الى جميع الوحدات الفردية الصغرى، في وحدات اكبر ، باستخدام تلك العملية المعرفية التي يسميها ميلر « الجزل » Chunking (١٤) ففي الموسيقى حين نجد ان من الصعب تذكر ٨ أو ٩ نغمات مختارة عشوائيا فان معظمنا

ولكن هل الوحدة الزمنية (أو الثابت الزمني) في الموسيقى بسيطة الى الحد الذي لا يتطلب من الانسان الا القدرة على تمييز تتابع حدثين صوتيين ؟ . الواقع ان كل وحدة زمنية موسيقية تتضمن مصادر متنوعة متعددة من المعلومات غير تلك التي تتصل بالتتابع او الثاني ، ومنها درجة الصوت وعلوه ، ونوعيته وترتيب عرض الاصوات وديمومتها . والتعريف الاقرب الى المعنى هو ذلك الذي يتضمن الوقت المستغرق في تفسير هذه المعلومات المتنوعة . الا ان تحديد هذه الفترة لم يدرس بعد بالطرق العلمية التجريبية . وعموما فان المقدار الكلي الذي يحدده مولر (أى ١/٢ من الثانية) تم على اساس ان الدرجة الصوتية وعلو الصوت يكونان أقل وضوحا في التحديد عندما تكون الفترات الزمنية أقصر . واذا قبلنا هذه القيمة على انها فترة الحاضر الموسيقى ، فان ذلك يعنى انه في أى قطعة موسيقية ذات عناصر نغمية فردية يجب أن تكون الازمنة الفردية لهذه العناصر أقصر من الحد المفترض ، وهذا غير صحيح لأن ذلك يعنى ان هذه النغمات الفردية يستحيل ادراكها وهكذا لا بد ان يكون الزمن الكلي للمقطوعة الموسيقية اكبر من الحد الذي اقترحه مولر حتى يمكن تحليلها .

ويضيف ديفيز (ص ٥١) ان هذا الحد المقترح قصير جدا ، لانه لو كان ذلك صحيحا فان فالس المينوبت Minute Waltz عندما يعزف بهذه السرعة يستغرق حوالى ٣٠ ثانية وقد توجد بعض الحالات التي يتم فيها عزف نغمات بهذه السرعة أو أسرع منها ، كما يحدث مثلا حين ينقل عازف الهارب أو البيانوا صبعه من احد أطراف الآلة الى طرفها الآخر في الجلсандو Glissando . فاذا تم هذا الانتقال بسرعة كافية يكون الاثر الناتج له خاصية الاستمرار .

المقيدة في أى لغة سواء كانت لغة الزولو أو اللغة الانجليزية أو لغة الاسكيمو . جمل لم يتعلمها الطفل ابدا ، وليست محاكاة لما ينطقه شخص آخر ، جمل مخترعة ، وفيها جدة الاختراع لأنها لا تقوم الا على شذرات من بيانات نحوية ضئيلة جدا في البيئة المباشرة المحيطة بالطفل .

لقد توصل تشومسكى الى مفهوم « النحو العام » عن طريق التعديل المستمر في نظرية يفترض فيها ما يسميه « العموميات الصورية Formal Universities وهي عبارة عن انماط موروثة من القواعد التى تعمل في المستوى الاكثر عمقا في جميع اللغات ، وفي بحثه عن هذه العموميات أو القواعد كان يركز دائما على أهمية المشابهات الكامنة بين اللغات لأعلى الفروق « الظاهرة » فهذه الفروق بالرغم من انها اكثر وضوحا الا أنها اكثر سطحية ، بينما المشابهات اكثر عمقا .

والسؤال الذى يطرحه برنشتين (ص ٥٦) هو ما علاقة بحوث الاعراب والنحو اللغوى بالموسيقى ؟ ويجب على ذلك بقوله ان جميع المفكرين الموسيقيين يوافقون على وجود ما يمكن ان يسمى « الاعراب الموسيقى » والذى يمكن مقارنته بالنحو الوصفى في الميدان اللغوى ثم يحاول بناء مشابهات « شبه علمية » - كما يقول (ص ٥٧) - بين المصطلحات اللفظية والموسيقية ، مشابهات هي أقرب الى تأملات « العلماء الفلاسفة » من امثال نيتشه وكيركجارد بل وتشومسكى نفسه .

وبدا برنشتين تحليله الرائع في محاولة بناء تطابق كامل بين العناصر اللفظية والموسيقية باقتراح ان (النغمة = الحرف) وبالتالي فان (السلم = الابجدية) ومعنى ذلك ان جميع النغمات التى نستخدمها تساوى جميع الحروف . ولكن أى نغمات واى ابجدية ، هل هي النغمات الـ ١٢ في السلم الكروماتى الغربى؟ أم النغمات الخمس في السلم البنتاتونى

يمكنه ان يتذكر عددا من الالحن تتألف من كثير من النغمات ، وتصبح الالحن هنا هي الوحدات لاننا ندرك « بنيتها » الكلية لا مجرد النغمات التى تؤلفها .

(٢) البنية الموسيقية :

يقودنا الحديث عن البنية التى تمثل كلا ، والتى تؤدى بالمستمع والعاظف جميعا الى ادراك الصيغة الموسيقية ككل والاحساس بهذا الكل ، الى التحليل اللغوى الموسيقى مرة واحدة ، في ضوء ما يسمى دراسة الابنية اللغوية . وهنا نجد برنشتين يحاول مرة اخرى أن يجد المشابهات بين اللغة والموسيقى في هذا الجانب الهام الذى يسميه تشومسكى « الاعراب Syntax » والذى يتناول تطور العموميات الصوتية (الفونولوجية) الى كلمات وتطور هذه الكلمات الى جمل ، وصولا مرة اخرى الى القواعد العامة للاعراب تصلح للتطبيق على حوالى أربعة آلاف لغة توجد في عالم اليوم .

وما يهمنا هنا ليس الفلسفة العقلانية الديكارتيه التى ينشدها تشومسكى جذوره وانما ما يهمنا هو لماذا عاد الى هذه الاصول التى نبتت فيها افكاره عن علم « النحو العام » Universal Grammar وباختصار تقول ان تشومسكى مسايرة لديكارث في قوله بوجود ظواهر بشرية لا يمكن تفسيرها بالنظرية المادية (الجسمية) الخالصة ، وانما لابد من التسليم فيها بوجود العقل وقع في صراع مستمر مع التفكير الاميريقي الذى يمثله أنصار كسوك وبركلى في الفلسفة والسلوكيون المعاصرون في علم النفس . وقد افترض تشومسكى على هذا الاساس النظرى وجود ملكة لغوية فطرية ، يسميها « التمكن اللغوى » Linguistic Competence التى تعين الصغار (من سن ٢ ١/٢ سنة) على انتاج جمل نحوية لم يسمعوها عنها من قبل وان تصدر هذه الجمل الكاملة

القسم الموسيقى Section = جملة قصيرة
في اللغة Clause

الصيني؟ وإى أبجدية: الألمانية، أم الروسية
أم العربية؟

الحركة الموسيقية الكلية Movement =
الجملة اللغوية الكاملة.

وهكذا يجد برنشتين نفسه في حاجة إلى
نسق جديد مستخدماً المصطلحات الصوتية
وليس الحدود الغامضة للأبجدية، ولذلك
يقترح:

المقطوعة الموسيقية الكاملة Piece = فقرة
لغوية كاملة.

النغمة = tone = الفونيم (أى الوحدة
الصوتية الدنيا) .

ألا أن هذا النسق له مشكلاته، فإذا قبلنا
أن الجملة الموسيقية تساوى الكلمة في اللغة
لنتأمل ما نجده في الفكرة الرئيسية الثانية
(Second theme) من سيمفونية مونسارت
في مقام صول الصغير حيث نجد ما يمكن أن
نعتبره كلمتين كوحدين منفصلتين.

الموتيف = Motive = المورفيم (أى أدنى
وحدة صوتية ذات معنى) .

الجملة الموسيقية Phrase = الكلمة في
اللغة .

نموذج موسيقى (٣)



نموذج موسيقى (٥)



نموذج موسيقى (٦)



وكان الموسيقى كلها تتألف من « جمل نسبية »
relative clauses بينها علاقات متبادلة
وترتبط فيما بينها بحروف العطف وبالضمائر
وبالتالي فان أقرب ما نصل اليه في الجملة
النثرية في الموسيقى هو الحركة الكاملة .

وهكذا يصل بنا برنشتين الى فوضى
المصطلحات ، ويخلص من الازمة بمحاولة
تحديد المفاهيم المشتركة interdisciplinary
بين المجالين التي يمكن استخدامها للوصول
الى نسق مقبول ومعقول للبنية الموسيقية ،
ويمكن ان نلخص هذا النسق فيما يلي :

(١) يكمن مساواة بين الموتيف Motive
او الموتو Motto أو الثيمة Theme (الفكرة
الاساسية) في الموسيقى من ناحية وبين الاسم
النحوي grammatical substantive
(او الجملة الاسمية كما تسمى في علم اللغة)
من ناحية اخرى . خذ على سبيل المثال موتيف
القدر في الـ Ring Operas لفاجنر . نجد ان
النغمات الثلاث التالية تشبه ثلاثة حروف
(او فونيمات او مورفيمات كما تشاء) تتولف
كلمة هي اسم noun أو جواهر Substantive
او وحدة تسمى ذاتيا self-naming entity
وليس المقصود هنا بالطبع ان تسمى لفويا
« قدر » وانما هي اسم موسيقى في ذاتها بصرف
النظر عما تدل عليه الاوبرا . وما قصد اليه
فاجنر من دلالة على « القدر » هو نوع من
المسائل السينمائية التي ستتناولها فيما
بعد .

الا ان التماثل بين اللغة والموسيقى سرعان
ما يتلاشى ، لان النغمة الاخيرة في الكلمة الاولى
كما تعزف بالوترات تلعب أيضا دور النغمة
الاولى في الكلمة الثانية ، كما تعزف بالآلات
النفخ الخشبية .

وهذا مستحيل من الوجهة اللغوية ، ويشبه
ان ينطق الشخص كلمتي dead duck على
نحو deaduck

ثم يوجد مصدر آخر للخلط في استخدام
كلمة Phrase فيكاد المرء لا يطابق بين الجملة
الموسيقية الا مع شبه جملة لغوية ، وليس مع
الكلمة وأفضل ما في هذه المحاولة هذا التطابق
المقترح بين الحركة والجملة . وليس من العيب
أن تكون الكلمة الالمانية Satz تعنى كلا من
جملة وحركة سيمفونية معا . الا ان حقيقة
الامر انه لا توجد جمل في الموسيقى ، وانما
ما يوجد هو نثر Prose حيث ان معظم
المقطوعات المتصلة في الموسيقى لا تصل الى
النقطة (أو علامة الوقف الكامل في الكتابة)
الا مع نهايتها . وعلامة الوقف الكامل (في
الموسيقى المقامية على الاقل) هي القفلة
الختامية Cadence وهي تساوى فترة كاملة
في نهاية جملة نثرية . وفي كل حالة تكون
القفلة الختامية متزامنة مع بداية الحدث
التالى ، او الجملة التالية ، اذا شئنا القول .
وبعبارة أخرى نقول انه لا يوجد في الموسيقى
فترة ثم توقف ثم جملة جديدة . ويبدو لنا

نموذج موسيقى (٧)



نموذج موسيقى (٨)



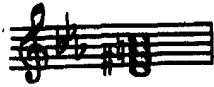
يصف القدر بالقسوة ثم بالرحمة ثم بالخداع.

(٣) يمكن المساواة بين الإيقاع Rhythm في الموسيقى من ناحية وبين الفعل في اللغة من ناحية أخرى . فالإيقاع ينشط أو يحرك الموتيف كما يفعل الفعل بالاسم . واليك موتيف فاجنر « منشطا » او متحركا بإيقاع وما حدث هنا ببساطة هو اضافة وظيفة فعل في صورة إيقاع فالس لوظائف الاسم والصفة اللتين اشرنا اليهما . وبهذا نكون قد أعدنا مكافئا موسيقيا للجملة اللغوية الاتية :

(٢) يمكن المساواة بين التآلف Chord او الوحدة الهارمونية Harmonic entity في الموسيقى وبين المعدل النحوي Grammatical Modifier في اللغة من ناحية أخرى . ومن امثلة المعدلات النحوية الصفة او النعت ، لان التآلف يعدل الموتيف عن طريق التلوين .

وبهذا تكتسب النغمات الثلاث في موتيف القدر لفاجنر معنى اضافيا خاصا ، واليك تعديلات ثلاثة على الموتيف الاصلى احدها

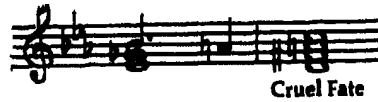
نموذج موسيقى (٩)



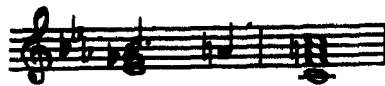
نموذج موسيقى (١٠)



نموذج موسيقى (١١)



Cruel Fate



Kind Fate



Tricky Fate

نموذج موسيقى (١٤)



Waltz Tempo

حيث يمكن للانسان أن يحول « فطريا » النوع الاول الى النوع الثاني باستخدام قواعد التحويل التي قد تتفاعل فيما بينها لتنتج عددا كبيرا من الجمل. وهذه العملية التحويلية هي عملية ابتكارية مسئولة عن جميع التغيرات في الكلام الانساني ابتداء من جملة الطفل المبتدئ الى أنماط التأليف عند كبار الادباء.

وقواعد التحويل كثيرة . وقد حاول برنشتين تطبيقها في مجال الموسيقى ، ومنها الاستفهام ويتم هذا في الموسيقى باستخدام التآلفات (التي تقابل الصفات كما قلنا) على النحو المبين في المثال التالي :

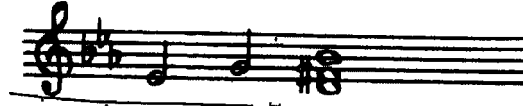
وهكذا يمكننا أن نجد نظائر موسيقية مقتنعة لتجميع اجزاء الكلام الاسم والصفة والفعل . وبهذا يمكننا البحث بطريقة مقارنة بين الموسيقى واللغة ، بل يمكننا الوصول الى بعض المصطلحات والمفاهيم والمعاني المشتركة .

وبعد ان وصل برنشتين الى تجديد معالم النسق البنيوي للموسيقى يعود الى شوسكى (ص ٦٥) مرة اخرى لمحاولة تطبيق مبادئه في النحو Transformational Grammer على الموسيقى وفيه يميز في الجملة اللغوية بين البنية العميقة deep structure والبنية السطحية surface structure

نموذج موسيقى (١٥)



نموذج موسيقى (١٦)



Jack loves Jill, (maybe)

نموذج موسيقى (١٧)



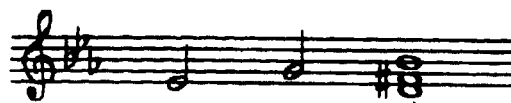
Jack loves Jill?

نموذج موسيقى (١٨)



Jack loves Jill: (I wonder)

نموذج موسيقى (١٩)



Does Jack love Jill?
(Question mark)

الضميرى Pronominal أو التضمير
Pronominalization (استخدام الضمائر
محل الاسماء المتكررة) . والسؤال هو : ما
علاقة هذا كله بالموسيقى ؟

لنقارن بين جملة موسيقية مؤلفة من ٥
نغمات محولة الى صيغة النفي باستخدام المقام
الصغير ، وهي جملة جميلة استخدمت
موضوعا لفوج شهير لباخ ، وبين هذه الجملة
حين تحلل الى مكوناتها وما تتضمنه من
تكرارات .

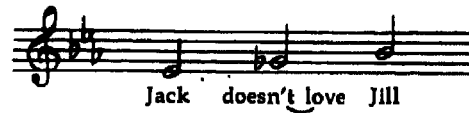
ومنه كذلك التحويل بالنفي ، وهو يقابل
في الموسيقى التحويل من الثالثة الكبيرة الى
الثالثة الصغيرة . وبالتالي تنتقل البنية (الجملة)
الثلاثية الكلية الى مقام صغير واعطاء صيغة
حزينة لها .

ومن صور التحويل الهامة الاخرى ما يسميه
تشومسكى الحذف deletion بل يكاد يكون
أهم وأخطر العمليات التحويلية في جميع
اللغات وكذلك الدمج embedding والتعويض

نموذج موسيقى (٢٠)



نموذج موسيقى (٢١)



نموذج موسيقى (٢٢)



نموذج موسيقى (٢٣)



يصل برنشتين الى القول بأنه لا يوجد معادل موسيقى للجملة اللغوية (ص ٧٨) . ولا بد ان تصل اللغة الى بنية سطح اعلى من بنية السطح اللغوية المعتادة ، اى الجملة النثرية ، حتى نجد معادلا حقيقيا لبنية السطح الموسيقى . والمعادل يجب ان يكون بالطبع شعرا .

ولكن الا يوجد « نثر » موسيقى ؟ ربما يكون اقرب الامثلة الى ذلك تمارين هانون Hanon الشهيرة التى يتدرب عليها المبتدئون فى تعلم البيانو لا يؤلف جملا ، بل هو اشبه بتصريف الافعال فى اللغة . ومعنى ذلك ان هذا النثر الموسيقى هو عناصر محددة ترتبط فى سلاسل او مادة خام تنتظر التحويل الى فن . وقد حاول برنشتين صياغة جملة من سلاسل هانون هذه بتطبيق قاعدة تحويلية هى التبديل Permutation للوصول الى قفلة ختامية .

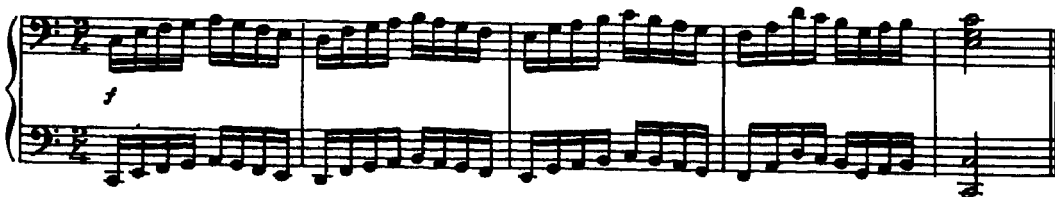
وفى هذا برهان على العملية التحويلية التى تتطلب حذف أو تركيز أو تكييف هذه السلاسل الاساسية Underlying Strings لنحصل على جملة موسيقية طبيعية مثل جملة باخ السابقة على البنية الظاهرة ، كما ان فى هذا تماثل بين الجملة اللغوية والجملة الموسيقية .

انما الامر لا يتعدى حدود التماثل ، لان الجملة اللغوية تنتمى الى عالم النثر أو المعنى « الحرفى » بينما الجملة الموسيقية تنتمى الى عالم الشعر ، شعر من النوع الحسى الى السمعى ، ويقودنا هذا الى المجال الجمالى . واذا كان للغة وظيفتان الوظيفة الاتصالية والوظيفة الجمالية فان الموسيقى لها وظيفة جمالية فقط . ولهذا السبب فان بنية السطح الموسيقى لا تتساوى مع بنية السطح اللغوى . وبعبارة أخرى فان جملة النثر قد تكون فنا أو لا تكون ، اما الجملة الموسيقية فهى جملة من الفن ولا تكون نثرا ابدا . وهكذا

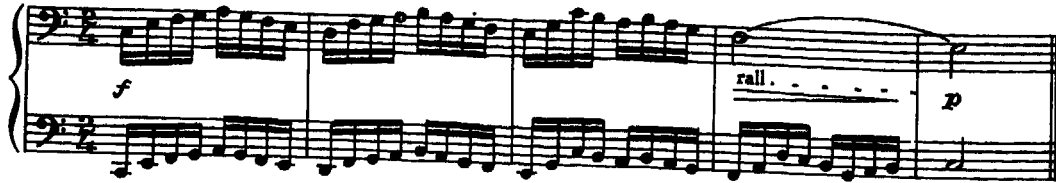
نموذج موسيقى (٢٤)



نموذج موسيقى (٢٥)



نموذج موسيقى (٢٦)



المختارة تؤلف مباشرة ما يسمى السلاسل المحددة Underlying strings والتي تؤلف البنية اللغوية العميقة فان هذه العناصر في الموسيقى يتم الربط بينها فيما يسمى الموتيفات اللحنية meledic motives والجميل الموسيقية Phrases والمتتابعات التألفية chordal progressions والاشكال الايقاعية لتكون السلاسل الموسيقية المحددة. الا أن هذه السلاسل تحتاج الى معالجة على مستوى أعلى عن طريق قواعد التحويل لتكون البنية الموسيقية العميقة او ما يمكن ان يسمى النثر الموسيقى ، كما بينا ، والذي يعتمد في جوهره على مبدأ التناسق semmetry وفي اللغة تنتقل البنية العميقة باستخدام قواعد التحويل الى الجملة النثرية المعتادة والتي تصبح على مستوى بنية السطح surface structure بينما «النثر الموسيقى» المعتمد على مبدأ التناسق يقع في مستوى البنية العميقة deep structure الا اننا نعلم جيدا ان الموسيقى لا يمكن ان تكون «نثرا» ، ولذلك لا بد ان تستمر معها خطوات تالية باستخدام قواعد العملية التحويلية ايضا لنصل الى بنية السطح فيها ، الا انها بنية على مستوى من الرقى الجمالى ، والذي يقابل في اللغة ما يمكن ان يسمى بنية السطح العلوى Super-surface وهو مستوى أرقى من بنية السطح فيها ، فهو لمستوى الشعر الذى قد تستخدم فيه المجاز metaphor الذى هو في جوهره اعادة

وهذا المثال يشبه تقريبا النثر اللفظي ، فاذا حولناه بمزيد من التبديل ثم الحذف فان الامر يصبح اقرب الى الشعر ، أى يصبح موسيقى بالفعل .

ويرى برنشتين (ص ٨٣) ان اقتراحه الخاص باعادة تطبيق القواعد التحويلية ليس متكلفا او غريبا ، فقد استخدم تشومسكى كلمة « ابتكار » لتدل على قدرة الطفل على نطق جمل أصلية لم يسمع بها من قبل ابدا . ويمكننا ان نوسع مفهوم « الابتكار » ليشتمل اعادة تطبيق القواعد التحويلية ذاتها على جمل النثر ، او نعيد ابتكارها ، وبهذا نستطيع تفسير ، ما يستعصى عن التفسير على المستوى الشعري .

واذا كانت اللغة والموسيقى تتفقان فيما يسمى العناصر المختارة Chosen elements والتي تمثل ما يمكن ان تسمية وحدات المعلومات فان هذه العناصر تمتد في اللغة ابتداء من المورفيم حتى الكلمة ، اما في الموسيقى فهي تشمل الدرجة الصوتية وغيرها من الخصائص السيكونفزيائية وكذلك الخصائص النغمية tonalities متضمنة السلاسل والتآلفات الخاصة بها والميزان meter بكل تضميناته الحركية مثل درجة السرعة tempo وغيرها .

وبعد هذا المستوى الاساسى يبدأ الخلاف بين الموسيقى واللغة فاذا كانت العناصر اللغوية

الا ان هذه الصعوبة لا تعجز برنشتين عن الاستمرار في تناول سيمانتيا المجاز فالشعر، فالموسيقى، مستعينا في جميع الاحوال بمبادئ التحويل عند تشومسكى (المعلم مثل الشمس) ثم المجاز (المعلم شمس) صحيح ان القفز الى المجاز يجعل منطق العبارة زائفا كما هو الحال في القياس غير الصحيح invalid syllogism في مقرر مبتدىء في علم المنطق . ولكن هذا هو الفرق الجوهرى بين « الفن » و « الحقيقة » ففى المجاز يتم التساوى بين طراز غير متساوية incompatible orders ولتكن المعلم (ا) والشمس (ب) .

واذا كانت احدى خطوات الوصول الى المجاز في اللغة هي البحث عن عامل (س) مشترك بين ا ، ب (خاصية الاشعاع مثلا) وهى عملية تستغرق وقتا قصيرا ، الا ان الموسيقى لا تحتاج الى اى وقت لهذه المقارنة لان مشكلات ا ، ب فيها ليست محملة بالاوزان السيمانتية الادبية فاذا اعتبرنا المازورتين الاولتين من السيمفونية الرابعة لبرامز هي (ا) ، والمازورتين التاليتين هي (ب) .

فاننا ندرك في الحال التحويل الموسيقى بدون وقت أو جهد مطلوب لشرح العلاقة في ضوء المعانى السيمانتية ، والوقت الوحيد المطلوب هو الوقت المستغرق في عزف الموسيقى بل ان ما اسميناه (ا) يتضمن في ذاته تحويلا، فالثالثة الكبرى الهابطة تحولت الى مقلوبها العام ، اى السادسة الصغرى الصاعدة ، وبالتالي فان (ا) يتضمن مجازا ، وكذلك في (ب) ثالثة صغرى هابطة فمقلوبها . وبالإضافة

تطبيق القواعد التحويلية . وهكذا لا تلتقى البنية الموسيقية والبنية اللغوية الا على المستوى الجمالى الذى تحكمه قاعدة التوازن الشعرى Poetic, balance لا التناسق النثرى Prosy symmetry اى مستوى الفن ، واشهر عمليات التحويل التى تصل بالموسيقى الى هذا المستوى التصوير transposition والتبديل عن طريق التطويل permutation through augmentation والضم conjoining والدمج embedding والقلب inversion ويظهر هذا خاصة فيما يسميه بونشستين الاعراب الكونترابنتالى Contrapuntal Syntax اى الادراك المتأنى لصيغتين اعرابيتين مختلفتين لنفس الفكرة عن طريق الكونتربويت Counterpoint وهكذا نجدنا امام محاولة عبقرية رائدة لايجاد مشابهات بين « النحو التحويلي » عند تشومسكى والتحويلات الموسيقية .

(٣) سيمانتيات الموسيقى :

اذا كانت الموسيقى لا يقابلها على المستوى اللغوى الا الشعر بخصائصه المجازية فاننا نصبح في الموقف الصعب حقا . ان تشومسكى لم يكن مهتما بالشعر ، وانما كانت بحوثه كلها حول الكلام العادى للانسان والمجاز كلام غير عادى ، بل غير منطقى . ولذلك نجد ان تشومسكى حين يتناول المشكلة السيمانتية Symantic يبحث عن القواعد الاعرابية المرتبطة بالمعنى الجذرى او القاموسى Lexical ولا يتعدى هذه الحدود (١٥) .

(١٥) نشير هنا الى ان علماء اللغة تركوا المسائل السيمانتية ليادين اخرى مثل الفيلسولوجيا Philology (فقه اللغة التاريخي والقارن) ، والايتمولوجيا Etymology (علم اصول الكلمات) ، وعلم تاليف العاجم Lexicography وعلم الجمال aesthetics وعلم النقد الادبي Literary Criticism ولهذا يلاحظ ان الفرع السيمنتي اضعف اقسام على اللغة الثلاثة ، وكان هذا مصدر نقد عنيف لتشومسكى مما ادى بفريق من تلاميذه الى الاهتمام في الوقت الحاضر بتطوير نظرية للابنية السيمانتية .

نموذج موسيقى (٢٦) (١)



نموذج موسيقى (٢٦) (ب)



والواقع ان المشكلة السيمانتية واردة في جميع المستويات اللغوية الفونولوجية والبنوية ففى الفونولوجيا الموسيقية نجدنا نتحدث عن ترتيب العناصر الصوتية من السلاسل الهارمونية لانتاج علاقات نغمية « لها معنى » وفى الاعراب الموسيقى نجدنا نتحدث أيضا عن ترتيب هذه العلاقات النغمية لانتاج ابنية « لها معنى » ومن الربط بين ما يمكن ان يسمى الفونوسيمانتيك phone-symantic والمورفوسيمانتيك morpho-symantic تنشأ معانى جديدة مشتقة باستخدام الطرق التحويلية المختلفة .

ويقتبس برنشتين (ص ١٢٩) عن ستراففسكى وصفه للموسيقى بانها « لعبة النغمات » Le Jeu de notes ، وقد تشبه ما يسمى فى اللغة « لعبة الكلمات » anagrams

الى ذلك فان (ب) ذاتها هى مجاز ل (١) حيث انها تحويل نسبى أو تفضيلى ل (١) حيث فيه تنخفض درجة واحدة من السلم . ونضيف أيضا ان المجاز الهارمونى يصاحب المجاز اللحنى (الميلورى) فالتتابع progression فى (١) هو من الاساس الى الدرجة الرابعة tonic-subdominant والتتابع فى (ب) من الدرجة الخامسة الى الاساس dominant-tonic وهذا تواز جميل ، ومثال موسيقى طيب على الصيغة المجازية ان (أهوب) .

وهكذا نجد فى الموسيقى أن (١) ، (ب) يرتبطان فى المجاز بعامل مشترك من نوع ما هو (س) وهذا العامل قد يكون الايقاع أو التتابع الهارمونى . الا أن هذا يتم بسرعة فائقة ولا يحتاج الى الاستدلال كما هو الحال فى اللغة .

المتحركة » ، ويمكن للمستمع أن يقرر هذه المعاني بدقة في ضوء هذه الصور . أما ما تعبر عنه الموسيقى فانه شيء يشهر به الفرد وهنا نجدنا في موقف مشكل لأننا لا نستطيع ان نقرر مشاعرنا الدقيقة في عبارات علمية ، اننا فقط « نقررها ذاتيا ، وهنا ينشأ سؤال آخر هام : أين موضع الوجدان في كل هذا ؟ هل هذه المعاني الموسيقية الداخلية هي التي تحركت بعمق أم ان هناك انتقال للمشاعر الوجدانية خلال النغمات من المؤلف الى العازف الى المستمع . الامر الاكثر احتمالا ان كليهما صحيح ويبقى بعد هذا كله ان الموسيقى تمتلك القدرة التعبيرية expressivity وان الانسان يمتلك فطريا القدرة على الاستجابة لها ، وهذا ما يتفق عليه الجميع حتى وليم جيمس اما ما يختلفون حوله فهو التمييز بين ماتعبر عنه ؟ والسؤال الثاني اسهل واجابته الموجزة « المجاز » .

ونعود الى السؤال القديم : هل الموسيقى لغة ؟ ان اجابة برنشتين على هذا السؤال يتضمن ان الموسيقى لغة مجازية كلية وبالتالي فهي من نوع « ما وراء اللغة » metalanguage . واذا ربطنا هذا بما قلناه عن اللغويات التحولية ينشأ فرض هام حاول برنشتين اختباره وهو انه يوجد نحو عام فطري للمجاز الموسيقي الذي هو مشتق - كالمجاز اللفظي من العمليات التحولية .

ويضرب برنشتين امثلة موسيقية هامة على هذه العمليات التحولية اشرفنا الى بعضها والتي تؤدي الى صيغ مجازية بسيطة مثل المناقضة antithesis والجناس الاستهلالي alliteration والتي قد لا تعد من قبيل المجاز اكثر منها حيلة بلاغية rhetorical devices او زخرفة أسلوبية في اللغة المناقضة في الموسيقى واضحة في سوناتا موتسارت للبيانو في مقام دو الصغير .

لعبة تتعامل مع (١٢) حرفا في السلم الغربي باعادة الترتيب والتحويل للأبنية افقيا ورأسيا أى ميلوديا وهارمونيا وكونترا بونتاليا . وتزداد الموسيقى خصوبة بزيادة احتمالات التحويل بالتنوع في الطبقات الصوتية (العالية أو المنخفضة) registers والزمن duration والتدرج الصوتي من حيث الشدة dynamics والميزان meter والإيقاع rhythm ودرجة السرعة tempo والتلوين colouration وهكذا . ويمثل هذا كله « المعنى » الداخلي intrinsic للموسيقى او المجاز الموسيقي الداخلي . وهو معنى له طبيعة موسيقية بحتة ، وينشأ عن تحويلات المادة الموسيقية بالقواعد التشومكسية التي أشرنا اليها .

الا ان هذا ليس « المعنى » الوحيد للموسيقى ، بل يوجد ما يسمى المجاز الخارجي extrinsic وفيه ترتبط المعاني الموسيقية بمعان غير موسيقية تنتمي الى عالم « الحقيقة » أو العالم « الخارجي » أو العالم « اللاموسيقى » ومن امثلة ذلك السمفونية الريفية pastoral لبيتهوفن حيث قصد فيها ان ترتبط نغمات معينة في عقل المستمع بصور معينة مثل الفلاحين السعداء وقنوات الماء والطيور .

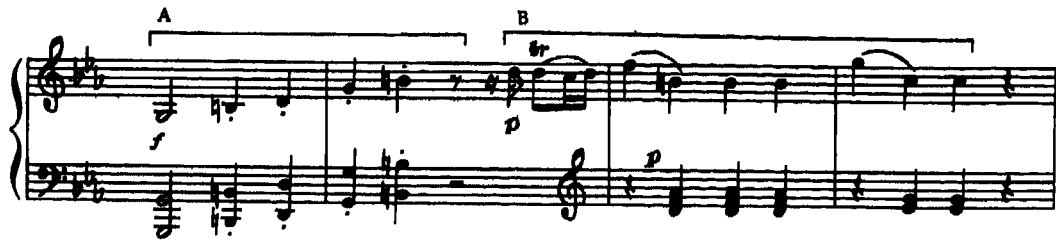
ويوجد أيضا ما يسمى المجاز التمثيلي analogical وفيه يقارن المجاز الموسيقي الداخلي بنظائره في الكلام وخاصة المجاز اللفظي .

وهنا يشور سؤال هام : الا يوجد فرق بين « المعنى » و « التعبير » في الموسيقى ؟ لقد نشأ هذا الخلط حتى في كتابات مفكرين عظام منهم سانتياغو وكروتشة وريتشاردز وسوزان لانجر وبرجسون ، بل وسترافنسكي نفسه الا ان برنشتين (ص ١٣٥) يرى أن المعنى هو ما تحمله النغمات ذاتها ، او ما يسميه ادوارد هنزليك E. Hanslick « الصور الحسية

نموذج موسيقى (٢٧)



نموذج موسيقى (٢٨)



والسيمفونية الخامسة لـ Shostakovich
وسيمفونية سيزار فرانك ، بل حتى في وليم
تل .

وحين نتحول من النغمات المبدئية المتطابقة
الى المجموعات المتطابقة من النغمات فان
المصطلح الانسب هو الانفرة anaphora (١٧)
وهي صيغ بلاغية تطبق على أسلوب بدء
السطور او المقاطع الشعرية stanzas بكلمات
او جمل متطابقة وهذه الانفرة نجدها مثلاً
في السيمفونية الخامسة لماهرل والسيمفونية
الثانية لبيتهوفن .

ومبدأ التضاد هذا مؤسس على مبدأ
بنوي أكثر أساسية هو مبدأ التكرار
Repetition والذي يتنوع بتطبيق مبدأ
التضاد opposition فالواقع ان جميع صور
المجاز سواء في اللغة او الموسيقى تعتمد اعتماداً
جوهرياً على التكرار والذي يتعرض للتنوع
او بلغة اللغويين ، للتحويل .

والجناس الاستهلاكي (١٦) شائع في
الموسيقى ، وامثلته كثيرة ، منها السيمفونية
الثامنة لبيتهوفن ، والـ Rosamunde لشوبرت

(١٦) الجناس الاستهلاكي * هو تكرار حرف او اكثر في مستهل الالفاظ المتجاورة من ذلك قول شيلي :
Wild West Wind

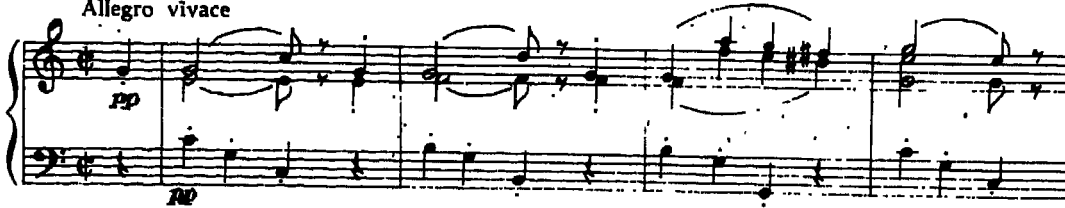
(١٧) يقصد بالانفرة تكرار اللفظة الواحدة في اوائل جملتين او بيتين متعاقبين (او اكثر) وبخاصة في الافراض
البلاغية .

نماذج موسيقية (٢٩)

Allegro vivace e con brio



Allegro vivace



Allegretto ♩ = 138



Allegro non troppo



Allegro vivace



نماذج موسيقية (٣٠)

Stürmisch bewegt Mit grösster Vehemenz

Larghetto (♩ = 92)

نموذج (٣١)

Allegro moderato

أى ا ب : ب ا وهذا ما فعله شوبرت في
سيمفونية في مقام س الصغير .

وقد اكتشف برنشتين (ص ١٥١) نوعا
جديدا من التصالب في الربودي اسبانا
Rhapsody Espana شابرير chabrier
ويتضمن لحنين مختلفين متتابعين اسدهما
صيغة متصالبة للآخر ، فالغالب هنا في
الالحن وليس في الموازير فقط .

ويوجد شكل بلاغى آخر هو ما يسمى
التصالب Chiasmus ويقصد به ببساطة
عكس ترتيب العناصر في منتصف العبارة ومن
اشهر الامثلة على ذلك في الادب العربى سؤال
السائل لأبى تمام : لم لا تقول ما يفهم ورده
عليه بقوله : لم لا تفهم ما يقال وهو شكل
يعتمد كغيره من الصيغ البلاغية على التكرار
وهو تكرار من النوع الضدى reversal

نموذج موسيقى (٢٢)



جميعا . وهذه هي معانى الموسيقى ، بل هذا هو اقرب « ما استطيع الوصول اليه من تعريف للسيمانيكا الموسيقية » - كما يقول برنشتين (١٥٣) .

النور الايجابى للانسان :

الاستجابة للموسيقى ليست عملا فيزيائيا اوتوماتيكيا ، والا لاتخذت طابعا موحدا يمكن التنبؤ به . والواقع انه لا توجد استجابة متجانسة ، للموسيقى ، والدليل على هذا ان خبرات الموسيقيين ومحبي الموسيقى تؤكد ان استجابات الافراد تختلف تبعا لما تستثيره فيهم المقطوعة الموسيقية الواحدة من حالات انفعالية مختلفة ، وفي هذا مثال على الدور الايجابى للانسان فى استجابته للموسيقى .

ويخصص ديفيز (٦٨ - ٧٨) جزءا من مؤلفه لتناول اعتماد الانفعال على المعرفة عند الانسان . وفي اطار هذا التفسير « المعرفى » للانفعالات يرى ان الاستجابات الانفعالية للموسيقى تعتمد فى جوهرها على نوع من المعرفة ، وبعبارة اوضح نقول ان المدى الواسع من الانفعالات التى « يخبرها » الانسان ازاء الموسيقى ، والفروق الكبيرة بين استجابات الافراد للمواد الموسيقية المتشابهة ، هذه جميعا يمكن تفسيرها فى ضوء الفروق الفردية فى « المعرفة » التى تنتمى فى جوهرها الى ما يمكن ان يسمى « الماضى الموسيقى » .

ومن سمات « المعرفة » التى يستحضرها معه الشخص عند الاستماع الى مقطوعة موسيقية معينة انها تقوده الى بعض « التوقعات » بعضها يتدمج والبعض الآخر لا يتدمج وهذه العملية الخاصة بتدعيم التوقعات بالذات عملية مركزية فى الخبرة الموسيقية . فأحداث الماضى هى المقومات الاساسية التى تتكون منها التوقعات ، وهذا يوضح اهمية « الماضى » فى الموسيقى .

كما اكتشفت (ص ١٥٣) ثلاث صيغ بلاغية هى rhopalism فى السيمفونية الاولى لبتهوفن ، والربط المتعدد polysyndeton فى باتروشكا لسترافنسكى واللاربط asyndeton فى مؤلفات بروكنر الا انه - على غير عادته - لم يعط النماذج الموسيقية عليها . والمهم فى هذا كله ان جميع الاساليب البلاغية التى اشار اليها هى تحويلات بمعناها عند تشومسكى ، وفى رأى برنشتين ان جميع التحويلات الموسيقية تؤدي الى نتائج مجازية . فالمقطوعة الموسيقية لها صفة ثابتة « لما وراء التشكل metamorphosis » من مادة معينة تتضمن عمليات تحويلية منها على وجه الخصوص :

(١) القلب inversion

(٢) التطويل augmentation

(٣) التراجع retrograde

(٤) الانقاص diminution

(٥) النقل القامى Modulation

(٦) والتقابل بين التوافق consonance والتنافر dissonance

(٧) الصور المختلفة من المحاكاة مثل الكانون Canon والفوج Fugue

(٨) التنويعات فى الايقاع rhythm

(٩) التنويعات فى الميزان meter

(١٠) التنويعات فى المتتابعات الهارمونية harmonic progressions

(١١) التغيرات فى التلوين والتدرج الصوتى من حيث شدته dynamics

بالاضافة الى العلاقات اللانهائية بين هذه

وتلعب التوقعات دورا هاما كمحددات للحالات المزاجية والانفعالية في ضوء ما هو خارجي عن الموسيقى ذاتها ، ويقتررب ديفيز في هذا مما يسميه برنشتين المعنى الخارجى . ومثل هذه العوامل الخارجية لها اهميتها في تزويد الناس بمعلومات عن الحالات المزاجية الملائمة . فلا يكاد يوجد انسان يقترب من قطعة الموسيقى وعقله ووجدانه « صفحة بيضاء » ومن المسائل الخلافية ان « الجنين » يظهر بعض الاستجابة للضجيج العالى في العالم الخارجى . بل ان الموسيقيين والعازفين يتأثرون بما يرفون عن المقطوعة الموسيقية ، وان نوعية ادائهم تتأثر بهذه المعرفة .

ويهتم ديفيز باحدى المسائل الهامة التى لم تشغل كثيرا اهتمام الباحثين من قبله وهى مسألة سيكولوجية المستمع (ص ٧٣) . وهنا يميز بين اولئك الذين يستمعون الى الموسيقى استماعا نشطا ، واولئك الذين يستمعون اليها كنوع من الخلفية فالمستمع النشط يقوم بعمليتين مختلفتين في وقت واحد . النظر خلفا الى الماضى واماما الى المستقبل والنظر خلفا يتضمن تجهيز المعلومات الموسيقية التى تم الاستماع اليها توا ، اما النظر اماما فليس محض تخمين ، وانما هو من نوع « التنبؤ » المعتمد على معطيات متاحة للمستمع في لحظة ما .

وتعتمد القدرة على اصدار التنبؤات على مدى تنظيم المادة المستخدمة في القيام بالتنبؤ ويؤثر في هذا نوعان من المتغيرات : احدهما درجة تنظيم المادة وثانيهما معرفة المستمع بطرق تنظيم المادة . ويفسر لنا هذا كيف ان كثيرين منا يستطيعون « التنبؤ » بالتنظيم الموسيقي عند الاستماع لموزارت ، بينما لا يستطيعون ذلك في حالة شوبنبرج او ستكهاوزن .

ويلعب تنظيم المادة دورا هاما في اداء العازفين ، فالمواد الاقل تنظيما يصعب عزفها

وقد تؤثر بعض المقطوعات الموسيقية في الانسان تأثيرا انفعاليا خلال عملية الاشتراط وفيها يتم تعلم الارتباطات associations والتعميمات generalizations الا ان مشكلة هذا النوع من الاستجابة الانفعالية انه بسيط نسبيا وانه لا يعتمد في جوهره على المحتوى الموسيقي للحن ذاته كما ان الموسيقى ليست مثيرا محايدا كما هو الحال في المثيرات الشرطية الاخرى فكثير منا تحتل عندهم الحان معينة اهمية انفعالية خاصة . كما ان جميع الالحان ليست متساوية في هذا الصدد .

فبعض الالحان اكثر ملائمة للاحداث التى ترتبط به الا ان هذا يعد من نوع « استجداء السؤال » في المنطق لان الحالات المزاجية هى من خصائص البشر وليست من خصائص الموسيقى ومن المحتمل - بالطبع - ان يتعلم افراد ثقافة معينة ان انماطا معينة من الموسيقى ترتبط بمواقف معينة وقد يتم هذا التعلم من خلال مؤسسات الاعلان او الاعلام (وخاصة الاذاعة والتلفزيون) او التربية ، واشهر الامثلة على ذلك هذا الربط بين المواقف « العاطفية » والالحان « الرقيقة » اكثر من الربط بينها وبين الالحان « العنيفة » وعادة ما تكون كلمات الملحن (في حالة الغناء) من النوع الذى يجعل هذا الارتباط اكثر وضوحا . وبهذا يمكن لاي مقطوعة موسيقية ان ترتبط باى حدث انفعالى ، بصرف النظر - الى حد كبير - عن طبيعة الحدث او اللحن ، ومع ذلك فان الانسان يتعلم - من ثقافته ان انماطا معينة من الموسيقى اكثر ملائمة لانماط معينة من الاحداث . فلا يوجد في الاستجابة الانفعالية الموسيقية ما هو طبعى او حتمى ، وانما هى في جوهرها نتاج التعليم . ويختلف هذا القول عما هو شائع من ان المشاعر والانفعالات والحالات المزاجية متضمنة في الموسيقى ذاتها الى انها من خصائصها . وقد يفيدنا هنا هذا التمييز الذى اهتم به برنشتين واشرنا اليه في القسم السابق - بين « المعنى » و « التعبير » .

وبهذا تسقط دعاوى كثيرة شائعة حول العلاقة بين القدرة الموسيقية والاذن البشرية وترفض الاوصاف الشائعة مثل « شخص له اذن جيدة » او « الصم النغمي » التي ترجع جودة الاداء الموسيقى او سوءه الى الجهاز السمعي الطرفي ، لأن الاذن تسمع ولكنها لا تنظم ، والموسيقى في جوهرها تنظيم . وفي هذا يتفق ديفيز في كتابه الراهن ، مع مورسيل Mursell في كتابه القديم الذي صدر عام ١٩٣٧ في ان الموسيقى في جوهرها نشاط عقلي معرفي . ومن السخف اعتبار الاذن جوهرية في الموسيقى كسخر اعتبار ان سر القراءة هو في قوة البصر .

واذا عدنا الى سيكولوجية الاستماع لمزيد من البيان للدور الايجابي للانسان فاننا نتفق مع ديفيز في تأييده (ص ٨٢) على ان الاستماع ليس محض استقبال ولكنه عملية بناء ايجابية ، فالاذن ببساطة تلتقط او تستقبل اشارة الصوت ثم يبني المنح اللحن tune من هذه المادة الخام فاللحن ليس كذلك بسبب خصائصه الفيزيائية ولكنه يكون لحنا حين يدركه هكذا شخص ما ، وهكذا تختلف الألحان باختلاف الافراد في قدراتهم التنظيمية . وبهذا المعنى فان اللحن هو متتابعة نغمية tonal يمكن تنظيمها في وحدات لها معنى تتألف من وحدات لها معنى تتألف من عدد من النغمات تختلف عن أي تجمع عشوائي للنغمات المنفصلة .

ويستخدم ديفيز في تفسير ذلك المفاهيم الجشطالتيه الكلاسيكية : الكل اكبر من مجموع اجزائه ، والقدرة على ادراك الانماط الكلية ،

بدقة ، لصعوبات القراءة اللحظية من النوتة الموسيقية والتي تعتمد في جوهرها على قدرة العازف على المبادرة anticipation ويفسر بعض الباحثين هذه النتيجة مرة أخرى في ضوء فرص « التوقع » كمؤثر في مقدار المعلومات الحسية اللازم للتعين identification وكلما كانت المواد اقل تنظيما كان الافراد اقل قدرة على تخمين ما يحتمل حدوثه بعد ذلك (التوقع) ، مما يؤثر في مقدار المعلومات التي يحتاجونها لتعيين هذه الاحداث .

ويتمثل الدور الايجابي للانسان ، في تعامله مع الموسيقى ، في جانب آخر وهو عملية التعرف على الاصوات . وفي ذلك توجد ادلة متوافرة على انه في تذكر الألحان (سواء كان تعرفا او استدعاء) يستخدم الناس محركات داخلية او مجموعة من المحركات الداخلية لها طبيعة نغمية ، وفي ضوءها يزاوجون بين المادة المدركة ، وتتم عملية التعرف حين تتزاوج المادة التي يسمعونها مع تمثيلها الداخلي (أي صورتها الذهنية) internal representation ويسمى هذا التمثيل الداخلي احيانا بالمصفوفة النغمية Tonal Matrix (١٨) ، و احيانا اخرى بالسلم الداخلي للدرجات الصوتية النسبية (١٩) ، فهو شبكة أو قالب ذهني متحرك يحدد العلاقات بين النغمات في السلم الموسيقي لثقافة معينة وليكن السلم الموسيقي الغربي . ومعنى هذا ان مجموعة المحركات الداخلية تتميز في جوهرها بأنها متعلمة ، وبالتالي فهي تختلف باختلاف الثقافات الموسيقية .

Creel, W., Boomsalter, P.C., Powers, S.R., Sensations of tones as perceptual forms. Psychol Rev., 1970, 77. 534-545. (١٨)

Ward, W. D., Musical perception . In Tobias, J. V. (ed) Foundations of modern auditory theory Vol. I, 407-447. New York : Academic Press , 1970. (١٩)

كان لحن معين يتضمن نغمات أكثر أو أقل احتمالاً في الحدوث .

ويربط ديفيز (ص ٨٨ - ٨٩) بين مقدار المعلومات واحتمالات الحدوث على الرغم من أن العلاقة بين هذين المتغيرين لا زالت من المسائل الخلافية في نظرية المعلومات وتطبيقاتها في علم النفس وفي رأيه أنه إذا كان الشخص يستطيع التنبؤ باللحن إلى حد كبير فإن هذا اللحن يحتوي مقداراً ضئيلاً من المعلومات . فالنغمات التي يتألف منها هذا اللحن لن تؤدي إلى خفض عدم اليقين لأن الشخص متيقن بالفعل ، وبالتالي فإنها تتضمن معلومات قليلة أولاً معلومات بالنسبة إليه . ومن ناحية أخرى إذا كان الشخص أقل تمكناً من أسلوب موسيقى معين ، أو كانت المقطوعة الموسيقية أكثر انحرافاً عن الأسلوب المعتاد فإنها تكون أقل احتمالاً وأكثر أصالة وبالتالي تتضمن على أكبر محتوى معلومات ، لأنها يصعب التنبؤ بها ويكون الشخص أقل يقيناً بما سيحدث ، ولذلك تؤدي نغمات هذا اللحن إلى مقدار أكبر من المعلومات لأنها تخفض مقداراً أكبر من عدم اليقين .

وقد أشار ديفيز (ص ٨٩) إلى أن اللفة التامة باللحن أو الجودة التامة له لا يفضلها الناس ، والأفضل في جميع الحالات أن يتضمن اللحن « مقداراً متوسطاً من المعلومات » ، لا هو بالقليل جداً فيصل المرء إلى حد السأم ولا بالكثير جداً فيعجز المرء عن استيعابه لتعقده ، ولا يؤدي به إلى اختزال عدم اليقين . ويبدو

ومبادئ التجميع وأهمها قانون الشكل الجيد وفطرية وتلقائية الميول التنظيمية (٢٠) إلا أنه تنبه إلى حاجة بعض هذه المفاهيم إلى التعديل في ضوء نتائج البحوث التجريبية الحديثة التي تؤكد دور التعلم في تكوين التجمعات الإدراكية والتي تحتاج إلى تطويع النظرية الجشطاطية وتطويرها ولم يكن ديفيز مجدداً في ذلك ، فقد كان العالم البريطاني فرنسون (٢١) من رواد تطبيق مبادئ التنظيم الجشطاطية في الإدراك السمعي منذ منتصف الثلاثينات .

وقد حاول ديفيز أيضاً الاستفادة من نظرية المعلومات التي صاغها في صورتها المبكرة العالمان الأمريكيان شانون Weaver وويقر

في إطار دراستهما لمشكلات الاتصال . وفي ضوء هذه النظرية يمكن القول أن المقطوعة الموسيقية تتألف من عدد من الأحداث (النغمة والنغمات التي يختارها المؤلف الموسيقي) . ويمكن على وجه التحديد أن نحاول مثلاً اكتشاف مقدار المعلومات المتضمن في مقطوعة موسيقية معينة في ضوء طول النغمة والمسافة أي زمن النغمات والمسافات الصوتية المتضمنة . وهنا نجد أن زمناً معيناً للنغمات تكون أكثر احتمالاً في الحدوث من غيرها (مثلاً السوداء crotchet d والبيضاء minims d . الخ) ويمكن أن نتحدد الاحتمالات ، ثم نتأمل المسافات فنجد أن بعض المسافات المحتملة لها احتمالات حدوث مختلفة (فالمسافات الأكبر أقل احتمالاً) وتطبيق معادلة نظرية المعلومات الأساسية يمكن قياس مقدار المعلومات المتضمنة في اللحن باستخدام وحدات المعلومات bits وبهذه الطريقة يمكن أن نحدد ما إذا

(٢٠) راجع : فؤاد أبو حطب ، آمال صادق : علم النفس التربوي ، القاهرة مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٧ .

(٢١) العالم البريطاني P. E. Vernon هو أحد رواد سيكولوجية الموسيقى وقد ظل يشغل كرسي علم النفس التربوي بجامعة لندن منذ ١٩٤٩ حتى عام ١٩٦٨ حيث رحل إلى جامعة كالا جاري بكندا وطوال تاريخه العلمي ظل مهتماً بالقياس النفسي وبخاصة قياس القدرات العقلية وقد حصلت كاتبة هذه الدراسة على درجة الدكتوراه تحت إشرافه من جامعة لندن .

لنا - وهذا ما لم يتنبه اليه ديفيز ان هذا يتفق مع قانون يركس - دودسون الهام (٢٢) .

ومن الصور الراقية للدور الايجابي للانسان - كما نسميه - التفصيل الموسيقى ، وهو كما هو معروف عند المتخصصين في سيكولوجية الموسيقى احد جوانب التدوق . واهم مكونات التفصيل - كما يكشف عنها كتاب ديفيز (ص ٩١) الاهتمامية interestingness

والسرورية Pleasingness على الرغم من ان علاقة كل منها بالتعقد الذاتي كما تحدده بحوث برلاين وزملانه قد تتخذ صورة مختلفة ، فمنحنى الاهتمامية قد يتخذ صورة الخط المستقيم بينما منحنى السرورية قد يتخذ صورة حرف U المقلوب ، الا اننا نستطيع القول مرة اخرى ان الناس يفضلون المتتابعات التي تتضمن مقادير «متوسطة» من المعلومات، وان التعقد الذاتي يتزايد كدالة لمحتوى المعلومات وهذا فرضان يحتاجان لمزيد من البحث التجريبي في ميدان سيكولوجية الموسيقى التي تتميز عن الفنون البصرية التي درست فيها هاتان المشكلتان دراسة مستفيضة ، وتوجد بعض الشواهد المبدئية وفرتها بحوث Vitz عامى ١٩٦٤ ، ١٩٦٥ وبحوث Walker عام ١٩٧٣ الا انها في حاجة الى مزيد من المتابعة والاستعادة والتنظيم .

الا ان مسألة الدور الايجابي للانسان لها حدودها . فمند بحوث مورسيل المبكرة وكتابات ريفيز Revesz التي ترجمت عام ١٩٥٣ والمتخصصة في سيكولوجية الموسيقى يشيرون الى بعض الخصائص المتضمنة في الموسيقى ذاتها والتي تجعلها مصدرا للتفضيل

ولا تلعب فيها عمليات التعلم دورا واضحا . ومن ذلك مسألة المسافات intervals والخصائص المسافية intervalic quality

حيث تتحدد جميع الخصائص المسافية داخل مدى الاوكتاف ، وتظل هذه الخصائص ثابتة بصرف النظر عن المقام كما ان لكل نغمة من النغمات المختلفة في السلم لها « طعم » مختلف ويصفون ببساطة خصائصها الا ان احد الاسهامات الهامة - من الوجهة المنهجية على الاقل - ما يقترحه ديفيز في بحث سابق له (٢٣) من امكانية بحث الموضوع على نمط ما جرى في بحوث الانتباه حول العد numerosity والدمج fusion باستخدام

مثيرات يتم عرضها بسرعة فقد لاحظ ديفيز ان المفحوصين كانوا اكثر دقة في عد عدد النغمات في بعض المتتابعات اللحنية (والتي تتضمن نغمتين تمزنا بالتبادل بسرعة بحيث تستمر ديمومة النغمة الواحدة فقط ٤ مللي ثانية) دون غيرها وتبين ان دقة المفحوصين في العد ترتبط بدرجة التوافق او التنافر في ازواج النغمات التي تعرض عرضا متتابعيا وانه توجد فروق بين هذا النوع من العرض من ناحية والعرض التقليدي من ناحية اخرى مما يؤكد ان المفحوصين يدر كونهما مختلفين . وتوصل ديفيز (ص ١٠٢) الى فرض هام يستحق مزيدا من البحث التجريبي وهو ان المسافات التي كانت توصف في الماضي في عبارات كيفية مثل « ناعمة » و « هادئة » وصارمة ، عنيفة انما تختلف في احد ابعاد التمييز يرتبط بنسبة التكرار كما يحدث في ظواهر التوافق والتنافر الا ان هذا الفرض يجب الا يخلط بما هو شائع عن ان المقام الصغير يحدث احساسا بالحزن ، وان المقام الكبير يفقد هذه الخاصية ويحدث

(٢٢) راجع ايضا : فؤاد ابو حطب ، امال صادق : علم النفس التربوي القاهرة * مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٧ ، (ص ٢٤١ وما بعدها)

(٢٣) Davies, J. B., Barclay; G. Consonance/Dissonance and the fusion of non-simultaneous tones. Psychol. of Music 1977.

والاستعداد ومشكلات قياسها ومفهومي الوراثة والبيئة كمحددات للسلوك الانساني طوال تاريخ علم النفس ، كما ارتبط بالنماذج النظرية في ميدان الذكاء والنشاط العقلي والمعرفي ، وهي مشكلات لم يتناولها ديفيز بالتفصيل الكافي وقد تخصص لها دراسة مستقلة (٢٤) . وعلى اى حال فقد اشار ديفيز الى مشكلات تعريف القدرة الموسيقية وطبيعة الاختبارات التى انشئت لقياسها واختلافها فى مدى واسع بين تلك التى تتألف من مواد حسية ادراكية الى تلك التى تتضمن محتوى موسيقيا معتادا (٢٥) . كما عرض للخلاف الراهن حول ما يسمى فى الوقت الحاضر « مسألة جنس Jensen Controversy » وخلص الى الموقف الذى يؤكد تفاعل الوراثة والبيئة معا فى النشاط الموسيقى ويعتمد فى ذلك على الشواهد التى تؤكد دور التدريب فى بعض جوانب « القدرة الموسيقية » ومن الملفت للنظر حقا ان المؤلف فى هذا الجزء من كتابه يعتمد على ما ورد على بعض رسائل الدكتوراة التى قدمت للجامعات البريطانية - فهو مؤلف بريطاني - الا أنه لم يكن منصفاً في استخدامه لها . فقد اعتمد اعتمادا يكاد يكون كاملا على بحث شوتر Shuter بينما تجاهل تماما بحث المؤلف وهو الاحداث ، وقد اجريا تحت اشراف استاذ واحد هو P. E. Vernon وفى جامعة واحدة هى جامعة لندن مع اختلاف طبيعة المشكلات (٢٦) وقد يكون عذر المؤلف

احساسا بالانشراح ويشير ديفيز هنا (ص ١٠٣) الى ما سبق ان ذكره فالانتين فى كتابه الشهير الذى صدرت طبعته الاخيرة عام ١٩٦٢ من ان هذه الظاهرة ثقافية فى جوهرها وعموما فان الغرض الذى يدعو ديفيز الى اختياره حول ان بعض المثيرات الموسيقية لها خصائص داخلية خاصة يستحق مزيدا من الاهتمام فى اطار ما يمكن ان يسمى الادراك القراسى Physiognomic perception وهو الظاهرة التى تجعل بعض الحالات او الشروط سواء عند الانسان والحيوان او الاشياء تبدو فطرية كما لو كانت تعبر عن خصائص معينة لانها تحرز نفس النوع من البنية ، كما يحدث حين يوصف شجر الصفصاف بأنه حزين لمظهره السلبي الكئيب المتهدل .

الجديد فى قياس القدرة الموسيقية :

لعل موضوعا من موضوعات سيكولوجية الموسيقى لم يحظ باهتمام الباحثين ما حظى به مفهوم القدرة الموسيقية . فمنذ ان بدا سيثور برنامج الشهير توالى البحوث حولها وتتابع الاختبارات لقياسها ، وقد قامت كاتبة هذه الدراسة بعرض هذه البحوث عرضا ناقدا فى بحثها للدكتوراه عام ١٩٦٨ والذي اشرنا اليه انفا .

والواقع ان مفهوم القدرة الموسيقية يرتبط بالخلافات النظرية ، والايديولوجية التى صاحبت ولا زالت تصاحب مفهوم « القدرة »

(٢٤) راجع جابر عبد الحميد جابر : الذكاء ومقاييسه . القاهرة . دار النهضة العربية ١٩٧١ ، فؤاد البهي السيد/الذكاء ، القاهرة دار الفكر العربي ، ١٩٧٢ ، فؤاد ابو حطب : القدرات العقلية . القاهرة مكتبة الانجلو المصرية (ط ٢) ١٩٧٨ .

(٢٥) آمال احمد مختار صادق : دراسات علمية للقدرة الموسيقية - الكتاب السنوى فى التربية وعلم النفس (تحرير سعيد اسماعيل على المجلد الثاني دار نشر الثقافة) ١٩٧٣ .

(٢٦) يمكن للقارئ المهتم المقارنة بين موضوعى الدراستين وتاريخ تقديم كل منهما لجامعة لندن .

— Shuter, R. P. An investigation of hereditary and environmental Factors in musical ability Ph.D Thesis, University of London, 1964.
— Sadek, A.A.M., A Factor-analytic study of musical abilities of Egyptian students taking music as a special subject. Ph. D. Thesis University of London, 1968.

اجيزت من جامعات بلده ولكن لم يتح لها حظ النشر بعد .

وتظهر هذه المشكلة بوضوح اكثر ابتداء من الفصل الثامن من كتاب ديفيز حين يحاول المؤلف عرض مواد اختبارات القدرات الموسيقية التى ظهرت فى الميدان ، وحاول تلخيص العلاقات بين هذه الاختبارات فكان تلخيصه مبسرا لو قورن بتلخيصنا الذى اعدناه فى رسالة الدكتوراه التى اشرنا اليها ويوضح الجدول (١) الذى يتضمن تلخيص ديفيز ، وجدول (٢) الذى يتضمن تلخيصنا لذلك .

انه رجع الى بحث شوتر فى نصه المنشور الذى صدر بعد اربع سنوات فى كتاب ، اى عام ١٩٦٨ .

Shuter, R. The psychology of musical Ability. London : Methuen, 1968.

اما بحث المؤلف - كغيره من معظم الدراسات للباحثين العرب الذين عادوا الى اوطانهم بعد ان انهوا دراستهم فى الخارج - فلا زال نصا غير منشور مودعا بمكتبة جامعة لندن . الا ان هذا فى ذاته لا يعفى المؤلف من مسئولية عدم الرجوع الى الرسائل التى

جدول (١) تلخيص ديفيز لمكونات اختبارات القدرات الموسيقية

| الاختبارات | المكون الموسيقى |
|--|------------------------------|
| مينورنج ، سيشور ، كوالواسر - دايكما ، بنتلى جاستون ، ونج | Pitch الدرجة الصوتية |
| ونج ، بنتلى | Chordanalysis تحليل التألف |
| ونج ، بنتلى ، سيشور ، كوالواسر - دايكما ، جاستون ، دريك ، وستلروثورب | Tonal Memory الذاكرة النغمية |
| ماديسون ، لندين | Intervals المسافات |
| سيشور ، بنتلى ، كوالواسر - دايكما ، وستلروثورب ، فالكارى ، دريك . | Rythm الايقاع |

جدول (٢) تلخيص آمال احمد مختار صادق لمكونات اختبارات القدرات الموسيقية في بحثها
للدكتوراه عام ٦٨ (ص ٥٥)

| الاختبارات | المكون الموسيقي |
|--|--|
| سيشور ، كوالواسر ، دايكما ، ونج بنتلى ، ريفيز ، سيرجسكى / مالتزو ، اورتمان ، مينورنج ، مور . | الدرجة الصوتية (نسبية) Pitch (relative) |
| ريفيز ، شوين ، سيرجسكى ، ومالتزو سيشور ، كوالواسر / دايكما ، ونج | الدرجة الصوتية (مغلقة) Loudness |
| سيشور ، كوالواسر / دايكما ، دريك ، بنتلى ، ريفيز ، شوين ، سيرجسكى / مالتزو واورتمان ، مينورنج . | العلو Rhythm |
| سيشور ، كوالواسر / دايكما ، اورتمان ، مور . | الايقاع Time |
| سيشور ، كوالواسر / دايكما . | الزمن |
| سيشور ، كوالواسر / دايكما ، دريك ، ونج ، بنتلى ، ريفيز ، لورى ، سيرجسكى / مالتزو اورتمان ، مينورنج ، مور . | نوعية الصوت Timbre |
| ونج ، بثلي ، ريفيز ، سيرجسكى / مالتزو ، اورتمان | الذاكرة النغمية Tonal Memory |
| ونج | تحليل التآلفات Chord Analysis |
| ونج | التوكيد الايقاعى Rhythmic Accent |
| ونج | الهارمونى Harmony |
| لورى | جمع النغمات فى مقاطع Phrasing |
| دريك ، لندين ، ريفيز ، مينورنج ، ماديسون | التمييز الموسيقى Music discrimination |
| دريك | تمييز المسافات Interval discrimination |
| دريك | الحفظ Retentivity |
| لندين | الحدس Intuition |
| لندين | النقل اللحنى Melodic transposition |
| لندين ، سيرجسكى / مالتزو | تمييز المقام Mode discrimination |
| لندين | التتابع اللحنى Molodic sequence |
| كوالواسر / دايكما | التتابع الايقاعى Rhythmic sequence |
| كوالواسر / دايكما ، دريك ، شوين | الحركة النغمية Tonal Movement |
| كوالواسر / دايكما | الدوق اللحنى Melodic taste |
| كوالواسر / دايكما ، مور | الصورة الذهنية للدرجة الصوتية |
| لورى | الصورة الذهنية للايقاع Cadences |

الميزة للحن كما هي فان اللحن يظل متشابهها من الوجهة النفسية حتى ولو طرات على عناصره الاخرى بعض التعديلات . ولذلك يقترح ديفيز - في ضوء نتائج البحوث السابقة التي قام بها وخاصة بحثه للدكتوراه عام ١٩٦٩ - ضرورة النظر في طرق جديدة لقياس هذه القدرة وخاصة بعد ما لوحظ من نتائج التحليل العاملي من ارتباطات اختبارات الدرجة الصوتية واختبارات تذكر الالحن ارتباطا عاليا . وقد فسر ديفيز ذلك (ص ١٤٧) بأن اختبار الدرجة الصوتية الكلاسيكي متضمن في اختبار الذاكرة اللحنية الكلاسيكي ولذلك فهو يفضل التمييز بين المسافات (والتي هي في جوهرها فروق بين الدرجات الصوتية المطلقة) من ناحية وبين المحيط Contour او الشكل الكلي للحن

من ناحية اخرى ، وهو تمييز يقتبسه من تيلوف (٢٧) ويقترح عملا اختباريا يطلب فيه من المفحوص التعرف على اجزاء متفرقة تماما من لحن . ففي بحثه للدكتوراه عام ١٩٦٩ وجد درجة عالية من التمييز بين العينات الموسيقية واللاموسيقية في عمل يتطلب التعرف على متتابعة لحنية كلية قصيرة تعرف في سياق متتابعة لحنية اكبر . ومن المهم ان نشير هنا الى ان كاتبة هذه الدراسة سبق لها ان انشأت اختبارا من هذا القبيل في بحثها للدكتوراه عام ١٩٦٨ (ص ٣٣٣ وما بعدها) واطلقت عليه اسم « اختبار الاغلاق » ١ ، ٢

clousure test I,II على نمط
اختبارات الاشكال المتضمنة embedded

في الادراك البصري . ويتالف من صورتين في كل منهما يقوم المفحوص بتحديد ما اذا كان لحن معين متضمنا في جملة موسيقية اكبر . ولا ندرى ان كان المؤلف قد اطلع على عملنا ولم يشر اليه ، وخاصة ان بحثنا سابق على بحثه

وقد تكون اهم الاضافات التي يقدمها ديفيز على مكونات اختبارات القدرات الموسيقية ما يتعلق بالدرجة الصوتية سواء كانت نسبية او مطلقة فقد اقترح طريقة مختلفة في القياس تنتمي الى ما يسمى « تحديد موضع الدرجة الصوتية » Pitch location وفيها يقوم المفحوص بالاستماع الى نغمة معيارية ثم يطلب منهم تحديد موضعها في سلسلة من النغمات ذات « التردد الجارف » Sweep frequency والتي تتميز بالتغير المستمر في التردد سواء في اتجاه الارتفاع او الانخفاض ، وفي هذا تختلف عن النموذج الكلاسيكي في التمييز المطلق او النسبي بين نغمة جديدة ونغمة معيارية سبق الاستماع اليها وتخزينها في الذاكرة كما هو الحال في اختبارات سيشور وونج وبتلي وغيرهم .

ثم يهتم ديفيز (الفصل العاشر) يذاكرة المتواليات النغمية Tonal Sequence والذاكرة النغمية او (الذاكرة اللحنية) melodic memory وكلاهما يشير الى القدرة على تذكر الالحن tunes وقد قيسست هذه القدرة في الاختبارات الكلاسيكية بتغيير الدرجة الصوتية او غيرها من الخصائص في احدى نغمات لحن موسيقى ويطلب من المفحوص تحديد النغمة التي طرا عليها التغيير والسؤال الذي يطرحه ديفيز (ص ١٤١) هو : هل يؤدي التغيير في عنصر منفصل او نغمة الى لحن يمكن ان يوصف بانه لحن مختلف ؟ ، الواقع ان الحكم على اختلاف اللحن يعتمد على عدد العناصر التي تم تغييرها في علاقتها بالعدد الذي ظل كما هو ، بالاضافة الى مدى هذا الاختلاف . فاذا ظلت السمات

اما بالنسبة لمسألة الإيقاع والادراك الإيقاعي فانه يمكن ان يتطور الى مستويات متطرفة من التعقد تتعدى حدود المستوى البسيط من « الاحتفاظ بالزمن » وعلى الرغم من ان الإيقاع يكون اكثر فعالية حين يتحدد في علاقة تكاملية تبادلية مع المتتابعات النغمية ، فانه لا يعد بحال من الاحوال تابعا للجوانب النغمية في الموسيقى ما لم نجعله نحن كذلك . ففي بعض الثقافات الموسيقية تحتل الجوانب الإيقاعية اولوية عظيمة ، بينما تشغل الجوانب النغمية دورا اقل . ويعترف ديفيز (ص. ٢٠٠) بان شيوع القول بان للإيقاع دورا ثانويا بالنسبة للنغمية انما يرجع الى الثقافة الموسيقية الغربية التى تتضمن مثل هذا التمييز الذى يعنى فشلا فى استغلال امكانات الإيقاع استغلالا كافيا ويبدو لنا ان الموسيقى العربية هي فى الوضع الافضل لانها لا تجعل لاحدهما اولوية على الآخر ، ويحتل فيها الإيقاع والنغمية مكانة تكاد تكون متساوية وكم نحن فى حاجة الى مزيد من البحث حول هذه المسألة فى الاطار العلمى الذى تحدد سيكولوجية الموسيقى .

التفسير « اللغوى » لتاريخ الموسيقى الغربية :

ويخصص برنشتين اكثر من نصف كتابه (من ص ١٩٣ الى ص ٣٢٥) لما يمكن ان نسميه التفسير « اللغوى » لتاريخ الموسيقى الغربية، وهو احدث صور التفسير التاريخي . ويتناول هذا فى فصول ثلاثة هي على التوالى : مناهج ومخاطر الغموض ، وأزمة القرن العشرين ، ثم شعر الارض ، وفي هذه الفصول نجد اعمق صور التحليل الموسيقى من وجهة النظر اللغوية .

زمنيا، ام الامر محض اتفاق و « توارد خواطر وافكار » (٢٨) بالإضافة الى اننا تنبهنا فى بحثنا السابق المشار اليه الى ضرورة التمييز بين « الاغلاق » من ناحية والمسافات intervals من ناحية اخرى وانشأنا اختبارا اخر اطلقنا عليه اسم « تقدير المسافات » ، وبهذا نكون قد سبقنا الى قياس المكونين الاساسيين للذاكرة اللحنية بالرغم من اختلاف الاطار النظرى بيننا وبينه .

والحق ان التمييز بين الاغلاق (المحيط اللحنى) وفروق الدرجات الصوتية (المسافات) مسألة صعبة انتبه اليها ديفيز فى كتابه (ص ١٥٠) فمن المستحيل فى المرحلة الراهنة معالجة المحيط معالجة مستقلة من المسافة ، بل اننا لو غيرنا اتجاه فروق الدرجة الصوتية فان المحيط اللحنى ينقلب كلية وبالتالي تدرك المسافات الصاعدة على انها هابطة والعكس صحيح . وفي رأينا ان هذا الموضوع قد يفيد كثيرا من «قواعد التحويل» التى تناولها برنشتين والتى عرضناها فى القسم السابق من هذه الدراسة .

ثم يتناول ديفيز بالتفصيل مسالتى التوافق/التنافر ، والإيقاع وبالنسبة للمسألة الاولى يهتم ببيان ان احكام الناس على مدى الشعور بالسرور او عدم السرور من تألقات مؤلفة من نغمتين تتسم بدرجة عالية من الاتساق سواء كانت هذه الاحكام فى ضوء تقديرات الخشونة او احداث السرور وغيرهما . ولسبب تشابه هذه الاحكام فاننا نستطيع ان نفسر ذلك فى ضوء التوافق / التنافر ، وهكذا يصبح التوافق / التنافر معناه المرتبط بالتقويم الذاتى للعمل الموسيقى وبالتالي فانه يتغير من حالة لاخرى كدالة للسياق .

(٢٨) ستؤجل الكتابة الحكم فى هذه المسألة حتى تطالع على رسالة دليل كامل ونرجو ان يتوافر هذا قبل اكتمال نشر كتابها • الاسس النفسية للموسيقى . مكتبة الانجلو المصرية (تحت الطبع) وعموما فقد نشر تقرير عن اختبارات الاغلاق الموسيقى فى المجلد الثانى من كتاب بحوث فى تقنين الاختبارات النفسية . الانجلو المصرية ١٩٧٨ .

مستحضرة معها الصورة الجديدة للفنان الذى أصبح يشعر بحقوق مقدسة اكدتها مبادئ الثورة الفرنسية وحريات عصر نابليون ، واهمها حرية خرق القواعد وابتكار قواعد جديدة وايداع صور ومفاهيم جديدة ، مما قاده الى عالم جمالى جديد . وظهر فى الميدان بايرون وجان بول ودلاكروا وفكتور هوجو وهوفمان ، وشومان وشوبان وبرليوز وكلهم من دعاة الحريات الجديدة .

وقد اثرت هذه الحريات الجديدة فى الموسيقى من ناحية الابنية الشكلية والاساليب الهارمونية والتلوين الالى ، والميلوديا ، والايقاع ، فهذه جميعا كانت جزءا من عالم جديد يرداد اتساعا، يقع فى منتصفه العواطف الشخصية للفنان .

ولا يتسع المقام لاستعراض المفامرات الفونولوجية والاعرابية التى استحدثتها مؤلفو هذه الفترة . ويمكن للقارئ المهتم ان يعيد قراءة هذه المرحلة من تاريخ الموسيقى الغربية ويطبق عليها المبادئ اللغوية لتشومسكى والتى طورها برنشتين موسيقيا على النحو الذى بيناه .

الا ان اهم ما احدثته الثورة الرومانسية هذا التفاعل الجديد بين الشعر والموسيقى بل بين جميع الفنون ، بحيث أصبح الفنانون رسامى كلمات (لعلنا نذكر عبارة نزار قباني) ، موسيقى الوان ، شعراء نغمات ، وبالرغم من ان بدايات ذلك ظهرت فى أعمال بتهوفن ، الا ان الامر ظل ينتظر برليوز ليظهر «بوضوح» هذا « الغموض » السيمانتى الجديد وخاصة فى عمله الكبير Symphonic Fantastique

وظهرت له أعمال ومؤلفات متنوعة مثل الاوبرا ، والاوراتوريو والكانتاتا والاغنية والموسيقى ذات البرنامج الصريحة . وفيها جميعا ارتبط الادب بالموسيقى . فبرليوز يريدنا ان نكون على وعى بالمعنى المحددة المتعدية للموسيقى وليس مجرد الابعاء بمشاعر

ففى تحليل برنشتين لمسألة الغموض فى الموسيقى يجد ان لكلمة ambiguity الانجليزية معنيان يردان الى المقطع ambi احدهما الثنائية حيث يعنى الشئ معنيين مختلفين ، وثانيهما العمومية والذى يعنى الابهام الذى يؤدى الى اللابيقين ويمكن تتبع تاريخ هذين المعنيين فى الموسيقى فالغموض بالمعنى الثنائى من امثلته الكروماتية الدياتونية حتى وصل احتواء الاول فى الثانى الى حالة التوازن الكامل فى موسيقى باخ التى كانت بداية للعصر الذهبى الذى استمر قرنا كاملا .

وحين يحلل برنشتين سيمفونية موتسارت فى مقام صول الصغير يجد فيها انواعا جديدة من الغموض حيث تتحول سيميتريات البنية العميقة - بقواعد التحويل اللغوية - الى ابنية سطح غامضة جماليا ، ويتعدى الامر حدود الغموض الثنائى الذى هو فى جوهره غموض فونولوجى ليصبح غموضا اعرابيا .

ويوجد نوع ثالث من الغموض هو ما يسمى الغموض السيمانتى ، ومن امثلته السيمفونية الريفية لبتهوفن التى تمتلئ باشياء غير موسيقية . وظلت تجربة بتهوفن هذه فى الصراع السيمانتى ، اى الموسيقى ذات البرنامج، تحت التحكم الكلاسيكى الكامل فلم يكن الرجل مهتما « بالرسم بالنغمات » وانما هو على حد قوله ، كان يوحى بالشعور بحياة الريف ، وظلت سيمفونية من الآثار الخالدة للعصر الذهبى .

وخلال القرن التاسع عشر نجد ان كل صور الغموض الثلاث تتزايد فى كل الكم والحدة ، ومع نهاية ذلك القرن نجدنا أمام المعنى الثانى للغموض اى « محض الابهام » وهنا تحولت المباحج الجمالية للغموض الى مخاطر . وتمثل هذا كله فى بتهوفن ، آخر الكلاسيكيين العظام واول الرومانسيين العظام ايضا . فمع بتهوفن بدأت الثورة الرومانسية

عن جذورها في القرن التاسع عشر حين كانت الفنون جميعا على اعتاب تغير راديكالي لا مجرد تغيير اسلوبى فقد ظهرت الانطباعية في الفنون التشكيلية وكانت التكعيبية على الابواب والتجريدية في الافق القريب . وظهر الشعر الحديث متحديا قواعد الاعراب ، مؤكدا على انتشار المعنى وعدم الاتساق المنطقي وخاصة شاع في كل هذا غموض الاحلام والصور والرموز . وظهر هذا كله في الموسيقى وخاصة في مقطوعة ديبوسى *prelude a L'après-midi d'un Faune* والتي اعتمد فيها على قصيدة شهيرة لما لارميه .

واستخدم ديبوسى في هذه المقطوعة التريتون *tritone* (الرابعة الزائدة) وهي مسافة لها دلالة خاصة في التاريخ الموسيقى كله لانها تناقض المفاهيم الاساسية للمقامية الدياتونية وظلت مرفوضة في كل العصور، بل سميت « الشيطان في الموسيقى » *diabolus in musico* ومع ذلك اعتبرها ديبوسى المبدأ البنائى الاساسى في موسيقاه . وقد حلل برنشتين هذه المقطوعة تحليلا موسيقيا عميقا توصل الى انها تحتوى على اول مادة موسيقية لامقامية *atonal* في تاريخ الموسيقى ، ومع ذلك فهي تعد احدى روائع البنية الموسيقية .

ومع بداية القرن العشرين ظهر في الافق شيء جديد ، اضطراب ممتزج بشعور بان موجة التفاؤل الزائد لن تستمر ، شعور بنهاية القواعد في الموسيقى والرسم والشعر ، وتدهور البورجوازية والثروة الاستعمارية والقوة الامبريالية لقد كانت العقول الحساسة في الثقافة الغربية وخاصة في عام ١٩٠٨ تتوقع انهيارا اجتماعيا ، ظهر بالفعل في الحرب العالمية الاولى ، بل ظهرت في ذلك الوقت بوادر مبشرة للفاشية حين يتحدث مارينيتى عن المستقبلية ويعظم من شأن الحرب والاله

كما هو الحال عند بتهوفن في سيمفونيته الريفية . وهذا التغير يجبر المستمع على تكوين اتجاه استماعى جديد ، فعليه ان يستمع على مستويين في وقت واحد مستوى موسيقى بحت ، ومستوى متعدى للموسيقى . وظهر هذا خاصة في روميو وجوليت التى سماها السيمفونية الدرامية ، ويقصد برليوز بذلك ان دراما شكسبير اصبحت تروى موسيقيا باضافة الكورال والغناء الفردى بل ان المناظر الهامة (معركة الشارع، منظر الشرفة ، منظر المقبرة وغيرها) فان الاوركسترا تروىها وحدها بعبارات مصورة الى حد كبير .

وبعد عقدتين من الزمان اشتق فاجنز عمله الشهير اوبرا *Tristan & Isolde* من روميو وجوليت لبرليوز مستخدما طرق النحو التحويلي بمعناه عند تشومسكى حيث احد الابنية السطحية (عند برليوز) اصبحت بنية عميقة لبنية سطح اخرى (عند فاجنز) . ولم يعتبر برنشتين ان فاجنز قد اقتبس من برليوز ، وانما هو في رايه « ساحر تحويلى » وهو مثال على ان اللغة النغمية يمكن ان تتحول من فنان لآخر ، وتنمو في التعبيرية والاتساع في مدى زمنى لا يزيد على عشرين عاما . وقد يلاحظ قارئ تاريخ الموسيقى الغربية امثلة على هذا ومن ذلك التحول من هايدن الى بتهوفن ، ومن سكرابين الى سترافنسكى ومع هذا التحول يزداد الغموض . وتعد اوبرا *Tristan & Isolde* قمة في هذا - فهي نقطة تحول - بعدها لم تعد الموسيقى كما كانت . لقد وجهت تاريخ الموسيقى مباشرة الى الازمة التى واجهتها في القرن العشرين وهى الازمة التى لم تحل حتى وقتنا الحاضر ، وعمرها يزيد الان على نصف قرن .

ان مهمتنا - كما يقول برنشتين (ص ٢٣٨): ان نواجه السؤال اللامجاب « لا يفيز وان نفهم هذه الازمة ، ولكن نفعل لابد من البحث

في جوهره « مقامى » ، وانما كانت لا مقامية
non-tonal بالمعنى المباشر للكلمة وهكذا
أواجه تاريخ الموسيقى التغير الكامل في مساره .

وفي نفس العام - في مقاطعة كونكتيكت
بالولايات المتحدة - ظهر أكثر التعليقات حدة
على الازمة المقامية من مؤلف امريكى مجهول،
لم يسمع به احد ، ولم يحظ بأى تقدير ،
هو تشارلز ايفيز Charles Ives في مقطوعة
صغيرة رائعة اسمها « السؤال اللامجاب »
The Unanswered Question على الرغم
من انه لم يكن على علاقة بشوينبرج ، أو على
وعى بأزمة فينا الحضارية والسؤال الذى
تطرحه موسيقى ايفز هو سؤال ميتافيزيقى
في جوهره الا أنه - كما يرى صاحبه - بل
وكما يحاول برنتشين ان يحدده (ص ٢٦٨)
- هو سؤال موسيقى : فهو أى موسيقى
في قرننا العشرين ؟ وقد عبرت هذه المقطوعة
بصدق عن أزمة القرن الوليد في ذلك الوقت .

وسرعان ما انقسم القرن العشرين كما
ينقسم النهر الى فرعين فمن ناحية نجد
المؤلفين المقاميين يقودهم ايجور سترافنسكى
Igor Stravinsky يسعون الى شمول
الغموض الموسيقى اوسع نطاق باستخدام انواع
جديدة من التحويلات ، لكنها تظل دائما -
الى حد ما - داخل حدود النظام - المقامى
بينما نجد - من الناحية الاخرى المؤلفين
اللامقامين يقودهم شوينبرج يبحثون عن
المجاز الجديد خلال تحويل واحد هائل وعظيم
هو تحويل النظام المقامى كله الى لغة شعرية
جديدة ومختلفة وظل الخلاف بين الجانبين
المتصارعين حول ايها يمثل حقا « الموسيقى
الحديثة » .

وقد اختار بعض أحد الجانبين دون الآخر
ومنهم ثيودور ادورنو T. Adorno الذى تحيز
صراحة لشوينبرج في كتابه الشهير « فلسفة
الموسيقى الحديثة » . الا أن برنتشين يرى

والسرعة والخطر ، ويدعو الى تحطيم الماضى
بكل تقاليده ، ومنه الموسيقى . وفي نفس
الوقت كان مالر Mahler يكتب السيمفونية
التاسعة وسكرايين يكتب برومئوس ،
وسيبيلوس يكتب السيمفونية الرابعة وفيها
جميعا وداع للمقامية وتعبر عن شكوك ومخاوف
غير محددة .

وكانت اشد هذه « التنبؤات » حدة ما كان
في فينا عاصمة امبراطورية النمسا والمجر
المنهارة وقد عبر كارل كروس عن ذلك في
كتابات النقدية عن انحطاط اللغة ، وبهذا كان
يتوقع ما سيحدث ، تماما كما فعل مالر الذى
مات مع موسيقاه المقاميه الحبيبة ، وفي نفس
الوقت كان يولد مؤلف جديد في الثلاثينات
من عمره - يتوقع ايضا ما سيكون ، وسيعيش
في خضم الازمة حتى العنفوان ، انه ارنولد
شوينبرج .

ان المشكلة المبكرة التى واجهها شوينبرج

ان الغموض المقامى الذى ارتاده فاجنز تطور
من بعده الى الحد الذى اصبح يتطلب حلا
جذريا . لقد أصبحت الاعمال ليس فقط
لا يمكن معالجتها كروماتيا ولكنها تضخمت
في الحجم وظهرت أكثر المقطوعات الموسيقية
طولا وكثافة وتعقدا في التاريخ الموسيقى من
تأليف رجر Roger بفتز Pfitzner ، بل
ومن تأليف شوينبرج نفسه (مقطوعته المسماة
Gurrelieder) وهكذا اصبح الغموض
الفاجنزي ازمة حقيقية .

وحتى عام ١٩٠٨ كان شوينبرج يسمى
جاهدا للمحافظة على المقامية وعلى كروماتية
ما بعد فاجنز وبعد مصنفه العاشر opus 10
مقطوعته المقامية الاخيرة لسنوات عديدة
تالية . وابتداء من المصنف الحادى عشر
opus 15 السسمى Three Piano Pieces ظهرت
اللامقامية atonality ولم تكن لامقامية
ديبوسى في السلم ذى الابعاد الكاملة الذى هو

أن يظل محافظا على لا مقاميته بسبب وجود حافز مقامى فطرى لدينا جميعا .

ولهذه الاسباب مجتمعة كان لابد من ظهور نسق جديد من نوع ما للتحكم في «الفوضى» . ولهذا فان شوينبرج اتجه الى تطوير طريقته الشهيرة في استخدام النغمات الاثنتى عشرة و ألف مصنفه الهام الثالث والعشرين 23 opus عام ١٩٢٣ وفيه تعرض جميع النغمات الاثني عشر في نظام محدد مقدما ، أو في سلسلة دون أن تتكرر نغمة واحدة الا بعد ان تعزف النغمات الاحدى عشر الاخرى وتسمى هذه النغمات الاثني عشر Twelve-tone row (بالصيفه الاثني عشرية) (٢٩) واصبحت تقوم بوظائف معينة مشابهة لتلك التي تقوم بها في النظام المقامى ، وتسمى dodecaphonic بل حلت محل التأليف المقامى وقدمها شوينبرج هدية لمؤلف القرن العشرين الذى يعيش الازمة . وشغلت خيال مؤلفين كبار من أمثال البان برج Alban Berg وانطون ويرن Anton Webern وكلاهما من تلاميذ شوينبرج واستمرت حتى يومنا الحالى ، مع بعض التعديلات بالطبع تمثلت فى موسيقى مؤلفين مثل ستوكهاوازن وبوليز ، وورين ، وكرتشير ، وروبيه ، وفوس ، وبريو وموسيقى برنشتين نفسه رغم ندرتها كما يقول هو (ص ٢٨) .

والاشكال الاساسى هنا ان « القواعد » الموسيقية الجديدة عند شوينبرج لا تعتمد اعتمادا واضحا على وعى فطرى أو على حدس بالعلاقات المقامية ، انها تشبه قواعد « لغة اصطناعية » وبالتالي يجب تعلمها . ويبدو أن هذا يقودنا الى ما اعتيد على تسميته بأنه « شكل بلا محتوى » ، وهذا ما اتهم به

(ص ٢٧٠) ان الامر يمكن ادراكه بطريقة هيجل الجدلية - على أنه « تناقضات منطقية » لنفس الازمة الثقافية اى ان سترافنسكى وشوينبرج ليسا الا طريقين مختلفين لنفس الشئ ، فقد حاول سترافنسكى الابقاء على التقدم الموسيقى متحركا بالاستمرار فى اشتقاق غموض مقامى وبنىوى حتى وصل الى نقطة اللاعودة . اما شوينبرج - متنبئا بنقطة اللاعودة هذه ومستعينا بالحركة التعبيرية التى سادت الفنون الاخرى - فقد انشق كلية على المقامية وعلى الابنية الاعرابية المعتمدة على السيمترية .

وقد اشرنا الى بعض تجارب شوينبرج المبكرة في مصنفه العاشر والحادى عشر التى ظهرت فيها اللامقامية الحرة . الا انه حسم الامر تماما في رائعته التعبيرية الخالدة المسماة *Pierro Lunaire* (مصنفه الحادى والعشرين) وهى عبارة عن دائرة Cycle مكونة من ٢١ قصيدة شعرية باللغة الالمانية لالبرت جيرود للغناء مع مجموعة صغيرة من الآلات وفيها ابتكر نوعا جديدا من الغموض اسماء *Sprechstimme* حيث المغنى لا يغنى بالفعل وانما يصدر شيئا وسطا بين الغناء والكلام ، وكان هذا فى ذاته ضربة جديدة للمقامية .

ولكن سرعان ما اتضح ان اللامقامية الحرة كانت فى ذاتها نقطة لاعودة فهى تحقق شرط التقدم الموسيقى ، لانها تواصل خط التعبير الرومانسى بطريقة ذاتية من فاجنز وبرايز حتى بروكز ومالر لقد قضى على جميع القواعد وادى هذا الى ظهور موسيقى فى غاية الصعوبة سواء من حيث الشكل أو المحتوى . ولم يعد من السهل على المؤلف الموسيقى

(٢٩) ترجم هذا المصطلح Twelve-one row بالصيفه (الاثني عشرية) فى الرجوع التالى هوجو لايفتنترت - الموسيقى والعصارة . ترجمة احمد حمدي محمود ، مراجعة الدكتور حسين فوزى . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . ١٩٦٤ ص ٤٣١ .

والتجزىء fragmentation على طريقة
بتهوفن، والغموض الايقاعى على طريقة شومان
بالإضافة الى كل ما هو اساسى فى مؤلفات
جميع مؤلفى فينا . ولكنها ليست من نوع
موسيقى فينا المعتادة ، انها - مع هذا كله
موسيقى معتمدة على صيغة الاثنى عشرة
نغمة ، وهكذا غموض المقامية - اللامقامية
الى خلق سطح جمالى ايجابى .

هل حلت مشكلت الغموض الاقصى بهذا
العمل الذى الفه برج عام ١٩٣٥ يرى برنشتين
(ص ٣١٢) ان الامر يزداد وضوحا لو تأملنا
اسهام جوستاف مالر بالرغم من انه من
جيل اوائل القرن العشرين ففى نفس العام
١٩٠٨ الذى كتب فيه ايفر «السؤال اللامجاب»
كتب مالر سيمفونيته التاسعة التى كانت
ايضا سؤال عظيم ، الا انها تضمنت جوابا
له ابعاءاته العميقة . واهم هذه الابعاءات
ان قرننا الحالى هو قرن الموت . ولم يكن
مالر وحده فى نظره ، فقد كان الى جانبه
فرويد واينشتين وماركس وشبنجلر
ووتجنشتين ومالتوس وراشيل كارسون .
وقد شهد هذا القرن بالفعل حربين عالميتين
مدمرتين ، وحروب صغيرة اخرى لا تنتهى ،
كما شهد كل صور الظلم والارهاب ، وابشع
صور الحكم الشمولى . وكانت الحركات
الفكرية والايديولوجية والفنية التى شهدتها
القرن محاولات للعلاج : الوضعية ، المنطقية
الوجودية والتكنولوجيا المتقدمة ، وعصر
الفضاء ، والشك فى الحقائق والامراض
المصابية والذهانية ، والحلول الشخصية
لتحقيق السعادة الفردية فى انفاق الوقت
(أو قتله ان شئت) وجمع المال ، ثم ظهور
الحركات الدينية الجديدة والحركات الفنية
الجديدة فى الرسم والموسيقى والشعر وكلها
جزء من الجواب الذى تنبأ به مالر : الموت ،
ولكن ليس الموت الفردى على طريقة القرون
الماضية ولكنه الموت الكلى ، موت الكواكب
الذى نعيش عليه .

شوينبرج فى الاتحاد السوفيتى الذى يرفض
« الصورية » formalism وهذا غير صحيح
لقد كان الرجل موسيقيا محبا للموسيقى .
ولديه شعور بالمقامية فى جميع موسيقاه
حتى نهاية حياته . وفى العقد الاخير من
حياته كتب يقول : « لدى شوق للعودة الى
الاسلوب القديم » وظل قويا عندي ومن وقت
لاخر كان على ان اوضح لهذا الحافز (ص ٢٨٧)
وهذا هو سبب انه كتب كثيرا من الموسيقى
المقامية حتى فى نهاية حياته عام ١٩٥١ واعتبر
الفروق بين نوعى الموسيقى فروقا اسلوبية .
هل تصدق ان هذا القول يصدر عن رجل
أنفق معظم حياته يمزق عالم الموسيقى بأنكار
المقامية ؟ وهكذا نجد اننا امام قول برنشتين
الصريح (ص ٢٩١) بان الموسيقى كلها مقامية
حتى ولم تكن كذلك ، لانها لا يمكن ان تكون
بلا جذور او تقاوم « الفطرة » الانسانية
وقد نما هذا الاتجاه عند برج الذى يعد اكثر
تلاميذ شوينبرج حماسا والتزاما بالنغمات
الاثنى عشر الا انه طوره ليحقق ما يسميه
برنشتين (٢٩٧) الغموض الايجابى بدلا من
«الغموض السلبي» الذى يلاحظه عند شوينبرج
والذى يرجع - عنده - الى ان موسيقى
شوينبرج لا تألفها « فطريا » الاذن البشرية
لانها اقرب الى « اللغة الاصطناعية » كما
أشرنا .

وظهر هذا التقدم فى موسيقى برج فى
اخر اعماله خاصة وهو كونشرتو الكمان الذى
كتبه عام ١٩٣٥ وفيه لم تعد المسألة ان تكون
مقاميا او لا تكون وانما تحقيق التوازن العادل
بينهما . فقد اختار لهذا الكونشرتو صيغة
اثنى عشرية مليئة بالتضميمات المقامية ، اى
لها جذور قوية جدا فى الماضى الموسيقى
التقليدى فالفاسافات فيها سيمترية ، وفيها
لغة « التصالب » من نوع ا ب : ب ا على
النحو الذى بينه برنشتين فى تحليله الموسيقى
اللغوى الاساسى . وازداد الى ذلك كله
« القلب » inversio على طريقة باخ ،

الصدق « الذى يقصد به التعبير المباشر عن الشعور والذات استمرارا لخط فاجنر لعظيم . وكان شوينبيرج الامتداد الطبيعى لهذا التيار في كل موسيقاه سواء كانت مقامية أو لامقامية أو متسلسلة Serial .

ويرتبط بهذا مسألة أخرى هي العلاقة بين الفن art والصناعة artificiality فالى أى حد يمكن للفن أن يكون اصطناعيا ثم يبقى فنا ؟ الاجابة تختلف من عصر لآخر ومن فترة أسلوبية لآخرى ، ومن ثقافة لآخرى وفي جميع الاحوال يتضمن الفن صفات artifices معينة وان تكون متفنا artistic ان تكون ايضا صناعا ar ful ولذلك فمن المستحيل التمييز القاطع كما هو الحال عند ادورنو حيث يعتبر الفن الاصيل هو ذلك التعبير الذاتي الصادق وغيره يكون اصطناعا وبالتالي يعد زيفا .

واذا عدنا مرة أخرى الى أزمة القرن العشرين فان سترافنسكى هو الذى ظهر ليقود عملية الانقاذ الكبرى للمقامية في هذه السنوات الحاسمة قبل الحرب العالمية الاولى . فموت مالر عام ١٩١١ ، ومن بعده ديبوسى بدأ كما لو كان موتا للمقامية . كما برز شوينبيرج منكرا عنيدا لها ، الا أنه من حسن حظ المقامية ان يظهر سترافنسكى في نفس الوقت داعية عظيما للمقامية . وبدأ الموقف على هذا النحو : شوينبيرج يكرس نفسه لانقاذ الموسيقى من أزمتها بالاستمرار في التقليد الذاتى الرومانسى ، بينما يتأهب سترافنسكى لقيادة حركة جديدة تبعث الحياة في المقامية ، « المتحضرة » ، وهذا ما حاوله لاكثر من أربعين عاما : أن تبقى المقامية « طازجة » وقد يجادل ادورنو بأن فعل ذلك عن طريق « التبرير » وذلك « بتجميد » الحياة فيها . وهذا في رأى برنشتين (ص ٣٣١) وصف ساخر لطريقة سترافنسكى في « التعبير الموضوعى الجديد » .

واعظم من صدق « نبوءة » مالر كان شوينبيرج وسترافنسكى ، كانا استمرارا له بالرغم من اختلافهما الكلى - فقد قضيا حياتهما يصارعان بطرقهما المختلفة للابقاء على التقدم الموسيقى واستمراره تجنبا « لليوم الاسود » - كما يقول برنشتين (ص ٣١٥) .

ولم تكن موسيقى القرن العشرين وحدها التى ولدت من رحيم اليأس والاحتجاج أو من الهرب من كليهما . ففي الادب ظهر سارتر وكامى وأندرية جيد ، كما ظهرت أعمال من نوع الفثيان والغريب والشمس تشرق ثانية والمزيفون والجبل السحري ودكتور فاوست ، بل حتى لوليتا وفي الفن التشكيلي نجد بيكاسو ومستريكو وسيلفادور الى . وفي الشعر برزت ساليوت بأعماله الشهيرة حفل كوكثيل ، القتل في الكندرائية ، الأرض الخراب ، الرباعيات الاربع ، كما برز أودن وقصيدته الشهيرة : عصر القلق ، ثم قصيدته الاشهر في الوقت الحاضر For the time being وكذلك الشعراء العظام باسترناك ، وبابلونيرودا وسيلفيابلات وفي السينما ظهر فيلم الحياة اللذيذة وفي المسرح ظهرت في انتظار جودو وواذك ، ولولو ، وموسى وهارون والام شجاعة وهى جميعا أعمال عظيمة ولدت من أعماق اليأس مغموسة بطعم الموت الا ان اعظم ما في هذا كله ان الموسيقى العظيم مالر تنبأ بهذا وقاوم الدخول في القرن العشرين عصر الموت وعصر نهاية الاعتقاد الا ان مقاومته لم تتعد حدوده كفرد فمات مبكرا عام ١٩١١ .

ويخصص برنشتين الفصل الاخير وعنوانه « شعر الأرض » لمسألة الصدق Sincerity في الفن ، وفي اطارها يحلل الصراع بين شوينبيرج وسترافنسكى فالثنائية الهامة التى اكتشفها في عمل ايفيز العظيم « السؤال اللامجاب » ليس بين المقامية واللامقامية وانما هى اوسع نطاقا من ذلك وترتبط بالسؤال الاكبر وهو

وجدانيا - كما فعل بالعالم النوعى للكارنفال الروسى فى Petrouckha ، او عالم الحلم بروسيا الوثنية فى Le Score ، وتصبح الموسيقى الناتجة حينئذ نوعا من الوثيقة الجمالية او العرض الجمالى الموضوعى .

ويتناول برنشتين اسهامات سترافنسكى فى اطار تحليله اللغوى الموسيقى اى من خلال الجوانب الفونولوجية والاعرابية والسيمانتية . وقد تكون أهم اضافته الفونولوجية ما يتم فى استخدامه المتزايد لما اعتيد تسميته بالتنافر وبعبارة اخرى فان مقامية سترافنسكى اكتسبت اضافة هامة هي : الحرية التنافرية واصول هذا التنافر الجديد أكثر اساسية من محض الاستخدام الجزافى لنغمات خاطئة بفرض احداث الصدمة وأكثر جدة وأكثر قصدا ، وأكثر تنظيما ويقترح برنشتين (ص ٣٣٨) طريقتين لفهم هذا التنافر الجديد وهما :

١ - توسيع فكرة الثلاثى riadic بحيث أصبحت التآلفات السباعية او التساعية او الاحدى عشرية وغيرها تؤدي الى التنافرات المقامية الجديدة

٢ - المفهوم الجديد للمقامية المتعددة polytonality أى استخدام أكثر من مقام واحد فى المرة الواحدة ، وفيه بدأ كما لو ان المقامية يمكن انقاذها وتحديثها بنوع من الانقسام الذاتى ، أى انقسام أى مقام الى مقامين مختلفين ومتناهين او أكثر . وفى حالة الانقسام الى مقامين تحصل على المقامية الثنائية bitonality وفى حالة ما هو أكثر من مقامين نحصل على المقامية المتعددة polytonality .

وقد استخدم سترافنسكى التريتون فى مقامياته الثنائية كما وجدناه عند ديبوسى والبان برج ، الا أن التريتون يقوم عنده بدور

ولكن هل يوجد حقا ما يمكن أن يسمى « التعبيرية الموضوعية » objective exp-ressivity وهل هذا ممكن حاليا ؟ ان الاجابة دائما كانت بالاجاب على مدار التاريخ الموسيقى سواء فى العصور الوسطى أو عصر الباروك ، أو الكلاسيك ، أو الموسيقى الحديثة ، وليس أقل منها موسيقى ايجور سترافنسكى ولقد كانت هذه التعبيرية الموضوعية فى بداية القرن العشرين ضرورة مطلقة كرد فعل للذاتية المتطرفة فى الموسيقى الألمانية من فاجنر حتى شوينبيرج . وكانت لهذا الاتجاه مقدمات فى باريس عام ١٨٩٨ عند اريك سالى الذى رفض اتجاه « التعبير عن الذات » الذى كان شائعا حينئذ ومن الطريف أن هذا الاتجاه ظهر متوازيا فى الفنون الاخرى ومن ذلك عند بيكاسو فى الرسم وعند كوكتو فى الادب .

ومن الطريف أن سانتى وبيكاسو وكوكتو تعاونوا جميعا عام ١٩١٧ فى عمل باليه اسمه « الاستعراض Parade » وفيه استغل كل اسلوب مضاد لفاجنر أو قل على الاصح مضاد للذاتية الرومانسية والبورجوازية ، وهذا ما جعله يبدو مضادا للصدق الفنى ، بمعناه « البورجوازي » ، بل ومضادا « للفن » بمعناه الشائع فى اواخر القرن التاسع عشر . الا أن هذا الباليه كما يرى برنشتين ص ٣٣٣ - ليس أقل صدقا من موسيقى الباليه فى اوبرا عايدة (التى ألفها موسيقى ايطالى فى القرن التاسع عشر من موسيقى مصرية زائفة) أما المضاد لهذا الفن حقا فقد اتخذ صورته المتطرفة فى الدادية dadurism .

وكان سترافنسكى هو الرجل المناسب فى اللحظة المناسبة ، الرجل الذى يستخدم « الموضوعية الجمالية » وينتج منها موسيقى « جميلة » حقا وعنده لم يعد المؤلف الموسيقى يعبر عن ذاته ، أو صراعاته الداخلية أو عالمة النفسى ، وانما هو يتأمل عالما مرتبطا به

وتؤدي هذه التناقضات الفونولوجية والاعرابية الى ظهور ما يسمى البدائية primitivins ويضاف الى ذلك الجانب السيمانتى او المعانى « البدائية للموسيقى الشعبية folkmusic » والتي تمثل دم الحياة في هذه الاعمال وهذا هو احد المعانى الذى تفهم به موسيقى سترافنسكى على انها « موسيقى الارض » ، فاعماله عميقة الجذور في ارض الفولكلور ، بل تصل الى ما هو اعمق من الموسيقى الشعبية التقليدية الى ما قبل التاريخ . فبعض نغماته في Les Noces تبدو كما لو كانت من موسيقى الصين القديمة، وبعضها اكثر بدائية من ذلك . انه لم يحتو السلم «البنتاتوني» فقط ، بل احتوى ايضا تجمعات النغمات الثلاث او الاربع كما ان العنصر الفولكلورى يركز كثيرا على الجانب الاسطورى ، او ما يسميه كارل يونج اللاشعور الجمعى ، مما يجعل اعمال سترافنسكى اقرب الى المجاز الانثروبولوجى العميق .

الا ان الاثار السيمانتية الأكثر حدة في بدائية سترافنسكى نتجت عن « الحداثة التى يتناولها بها . وهكذا نجدنا امام مؤلف موسيقى حاذق في القرن العشرين يكتب موسيقى ما قبل التاريخ . وقد استطاع ان ينتج من هاتين القوتين المتصارعتين - على طريقة هيجل - مركبا جديدا synthesis ظل عاملا مؤثرا فيه طوال حياته في التأليف الموسيقى ، حتى بعد ان توقف عن كتابة ما يسمى الاعمال «الروسية» فلم تكن « العامية » الروسية وحدها هى التى جذبتة ، ولكن جميع « العاميات » قديمة وحديثة وصولا الى « لغة عالية » للشارع ، تشمل الجاز ، وموسيقى الصالون بما تشمله من موسيقى الفالس والبولكا والفوكستروت والتانجو

جديد تماما ، فهو يعطينا هذه العلاقة التريتونية غير المستقرة بين ثلاثيتين تقضيتين تماما وبالتالي ينتج غموضا رائعا .

الا ان المقامية الثنائية لا تؤدي وظيفة انتاج الثنائيات فقط ، وانما يمكن ان تؤدي الربط بين تالفين مختلفين الى خلق تآلف ثالث ، اى وحدة فونولوجية جديدة وكل من هذين التالفين لا يكون في ذاته مقاميا مقامية واضحة بل هما معا ، وهذا نوع من التناظر الجامع . وهذا طريقة جديدة تماما في النظر الى الهارموني المقامى ، طريقة تنسب الى سترافنسكى وحدة .

اما المقامية المتعددة فتنشأ من الجمع بين علاقتين مقاميتين او اكثر ، وقد تكون اشد تعقدا من ذلك . ويرتبط هذا باحد الجوانب الاعرابية وهو الاحلال الايقامى Rhythmic displacement وفيه نجد انفصال ذلك الايقاع الذى يشبه التعدد المقامى . ويمكن ان يسمى « التناظر الايقامى » كما يقترح هارولد شابرو « الصخب اللاسيمترى » asymmetry racket حيث اصبحت اللاسيمترية فنا في ذاتها . وبلغت تشومسكى فان سترافنسكى استخدم اجراءات التحويل « اللغوى » . وطريقته في هذا تشبه الطرق التكعيبية cubistic عند بوال وبيكاسو . وتتمثل هذه الخصائص في اعماله كلها ، وخاصة سيمفونية Psalms التى تعد اعظم اعماله ، ان لم تكن اعظم اعمال القرن العشرين .

وهذه اللاسيمترية الايقاعية هى المقابل الاعرابى للتناظر الفونولوجى ويمكن ان نجد مقابلا اعرابيا اخر للتعدد المقامى ذاته هو ما يسمى التعدد الايقامى dolyrhythm والذى يعنى - كالتعدد المقامى - وجود ايقاعين او اكثر في نفس الوقت .

ويستخدم برنشتين (ص ٣٦٩) مفهوم الكلاسيكية بمعنى واسع ، ويقصد به أى شكل أو أسلوب يعتبر كذلك فى أى ثقافة ، أما المقطع "neo" ليدل على ميكانيزمات « المعاصرة contemporaneous التى يتم بها تكييف « الكلاسيكى » لمواصفات العصر . وهكذا تصبح الكلاسيكية الجديدة نوعا من البعث أو الاحياء ، وهى بهذا تشبع إحدى حاجات هذا القرن المريض حتى الموت » . وهى بهذا تعد رد فعل موضوعي جديد على رومانسية القرن التاسع عشر ويشبه ما حدث فى الموسيقى ما حدث للشعر فى نفس الفترة الذى وجد فى ت . س . البيوت سترافنسكى الشعر الا ان لهذا قصة اخرى .

والسؤال الأخير والهام الذى يطرحه برنشتين (ص ٣٨٠) هل لازال الفن العظيم ممكنا فى هذا القرن ، قرن الموت ؟ انه سؤال محير حقا وقد حاولت الكلاسيكية الجديدة عند سترافنسكى ان تجيب عليه باللجوء الى الانتقائية electioism وهكذا كان الرجل اعظم الانتقائيين ، يقتبس من كل « متحف موسيقى » وقد يكون هذا الاقتباس مباشرة وصريحا كما حدث فى pulcinella التى تعتمد كلها على موسيقى مأخوذة من برجولسى وفى Le Baiser de la Fee التى استخدم فيها نفس الميكانيزمات الموسيقية عند تشايكوفسكى ، وقد يكون هذا الاقتباس غير مباشر فى صورة اشارات اسلوبية قوية من باخ أو هاندل أو موتسارت أو بتهوفن ، بل اننا فى كل عمل من اعمال سترافنسكى تكاد تلمح اثار مؤلف من الماضي مهندس فيه ناظر الينا شذرا من خلال التنافر فى لغة سترافنسكى الموسيقية التى يقدمها للقرن العشرين .

والراج وسرعان ما وجدنا داريوس ميلهود Soudade do Brasil يؤلف

يتحدث فيها « العامية » البرازيلية بالرغم من انه باريسى ، وفرنسيس بولنك يتحدث « عامية » قومه الفرنسية فى

Les Mamelles des Tirésias وهارون كوبلاند يتحدث « العامية الامريكية » عامية رعاة البقرة ، بل سنجد بعض الالمان ومنهم كيرت فيل يتأثرون بهذا الاتجاه الجديد .

الا ان الرائد فى جميع الاحوال هو سترافنسكى الذى انتج موسيقى ذات خصائص غير مسبوقة فيها الجذ والسخرية . فالسخرية مصدر آخر من مصادر الاتجاه الجديد ، والتى هي فى جوهرها تتألف من مكونات سيمانتية سيئة المزاجاة او متعارضة ومن المعلوم فى اللغة ان المكونات السيمانتية من هذا النوع تكون كاملة فونولوجيا ، وصحيحة اعرابيا ، الا انها مستحيلة سيمانتيا باستثناء الشعر الذى يعتمد على التحويل المجازى . وما يجعل هذا كله ممكنا التضمينات الاساسية للحلم والذى يجعل كل الاشياء تعمل على المستوى الجمالى اللاواقعى ، كما يؤدى الى التعارض ثم السخرية .

والسخرية مفهوم اساسي لفهم سترافنسكى ، وخاصة حينما تطورت موسيقاه اسلوبا من اعماله المسماة « بالروسية » وكان سؤال الهام : كيف يحافظ على بقاء المقامية ولم تكن الاجابة ما كان يفعله زملاؤه المقاميون من تخطيط فى محاولة للوصول الى نوع من « التحديث العشوائى » . انما الامر عنده يتطلب « عملية انتقاد » عظيم من نوع ما للموسيقى المقامية وقد وجد سترافنسكى هذا الانتقاد فى المفهوم الذى نسميه الان « الكلاسيكية الجديدة » neoclassicism وبه يمكن فرض بعض النظام الجمالى على فوضى التحديث .

(٤١٩) كما لو ان القائد قد فرالى معسكر « الاعداء » اخذا معه جنوده المخلصين .
والف في هذه الفترة مقطوعات تسلسلية رائعة منها Threin وحركات للبيانو والاوركسترا Movements for piano and orchestra
الا ان اعمال تلاميذه لم تكن في معظمها بنفس الجودة ، وكان اثر هذا التحول في معظمهم سلبيا .

الا انه بعد وفاة سترافنسكى ، ومن قبله شوينبرج ، يجد المؤلف الموسيقى الشاب نفسه يرتد الى اصوله ، وحينئذ لا يقع بالطبع الا على المقامية « الفطرية » التى انكرت طويلا وهكذا تحولت وفاة سترافنسكى - باعتبارها الازمة الثالثة للقرن العشرين - حلا للمشكلة وجوبا على السؤال تماما كانت وفاة شوينبرج - باعتبارها الازمة الثانية للقرن - فرصة ظهور تركيب جديد اندمج فيه المسكران المتعاديان .

وهكذا تحول سؤال ايفز اللامجاب تحولا راديكاليا . فطريقة شوينبرج والتي اصبحت اخيرا طريقة سترافنسكى ، هى طفرة تطويرية ولم تكن تحولا ثوريا واذا كان هذا صحيحا فان الموسيقى قد طرا عليها تغيير كبرى . اى انها اصبحت موسيقى من نوع جديد وهو اول تغيير من نوعه يحدث في التاريخ ومع ذلك ظلت المقامية تستعصى على كل تغيير . وهكذا نجد ان هذه النغمات الاثنتي عشرة dodecaphonic السحرية موسيقى هى نفسها النغمات الاثنتي عشرة التى زودنا بها فطريا منذ البداية . بل ان كل اسلوب يفدى غيره ويثرى الموسيقى كلها . وبهذا نصل الى المستوى الارقى من السيمانيات الموسيقية المجردة .

وبهذا المعنى لم يكن سترافنسكى « صادقا » فى موسيقاه صدق نده العظيم شوينبرج الذى حافظ على التقليد الدائى للرومانسية بالطريقة الوحيدة التى عرفها - اى طريقة الاثنتي عشرة نغمة . وبالتالي فان شوينبرج يمكن ان يوصف بأنه الراديكالي الحقيقي والتقدمي الصحيح (ص ٣٨٩) اما سترافنسكى فقد كان موسيقيا بارعا الا انه كتب موسيقاه - كانتقائى - « حول الموسيقى » ، بل « ضد الموسيقى » اذا شئنا استخدام عبارة ادورنو والاشكال الحقيقي الذى وقع فيه سترافنسكى ، انه حصر نفسه فى دائرة البحتية purism الجمالية بحثا عن البساطة والوضوح ، وفى ذلك كان يقول فى سيرته الذاتية - ان الموسيقى لا تعبر عن شىء على الاطلاق « سواء كان ذلك شعورا او اتجاها للعقل » او حالة نفسية ظاهرة من ظواهر الطبيعة فالتعبير ليس من الخصائص الطبيعية للموسيقى . ولكن اذا كانت موسيقاه بحتية حقا فلماذا جذبته المسرح والباليه التى تستخدم جميع العناصر المتعدية للموسيقى ، ومنها الكلمات ؟ يبدو لنا ان سترافنسكى ، بل وبعض نقاده - لم يتنبه الى ما يسميه برنشتين (ص ٣٩٠) العامل س او المعنى الحقيقى . لقد افتقد فكاهة العصر فكاهته الوجودية الكبرى والتى تعد جوهر الاعمال الفنية العظيمة فى القرن العشرين ، ونقصد به الاحساس بالعبث الا انه لو فعل لدخل دائرة الذاتية التى حاول ان يتجنبها طوال عمره الموسيقى ومن الطريف ان سترافنسكى - فى العقد الاخير من عمره قبل وفاته عام ١٩٦٦ - كان قد تحول الى الموسيقى التسلسلية serial وكانت بدايات هذا التحول فى اعقاب وفاة شوينبرج عام ١٩٥١ . وبدا هذا - فى نظر برنشتين (ص

فقد جاء بعضها من كتابات عن حياة بعض الموسيقيين ، او من دراسات العبقريات الموسيقية ، وجاء البعض الاخر من اوصاف عارضة لها صبغة ذاتية لبعض السمات . ولا يتوافر لنا دراسات محكمة حول شخصية الموسيقيين العاملين في الميدان بالفعل .

ويشير ديفز الى تجربة مبدئية اجراها في معمله حيث دعا - على اساس تطوعية بحثة اعضاء اوركسترا جلاسجو السيمفوني وهم جميعا موسيقيون كلاسيكيون محترفون الى اجتماعات ومقابلات غير مقننة شجع فيها الحاضرون على وصف خصائص اقسام الاوركسترا المختلفة وخاصة الآلات النحاسية والآلات الوترية وقد وجد الباحث انه توجد فروق كبيرة بين هاتين المجموعتين في الادراك، الذاتي لكل منهما وفي ادراك كل منهما للمجموعة الاخرى ، فعازفوا الآلات النحاسية يدركون انفسهم يتصفون بالامانة والنظام والطيبة وهذه لا تختلف كثيرا عن وصف عازفي الآلات الوترية لهم . وقد وصف هؤلاء انفسهم بانهم مجلدون ومنجرون ، وجماليون وحساسون ، وهى صفات تقترب من صورتهم عند عازفي الآلات النحاسية . اما فئات عازفي آلة الهورن وآلة الكونترباس والآلات النفخ الخشبية فهى اقل انتظاما .

وعندما سئل الموسيقيون عن العوامل التى تؤدي الى الفروق فى الشخصية التى وصفوها فكان اكثر هذه العوامل هو الاختلاف ، عدد الافراد الذين يعزفون كل قسم ، فالآلات الوترية تتميز بمجموعات من الافراد يعزفون نفس النغمات بينما الآلات النحاسية والآلات النفخ الخشبية تتألف من جماعات صغيرة من الافراد يعزفون نغمات مختلفة . وقد اشير

اننا على وشك ان ندخل عصر المصالحة والتركيب الجديد والانتقائية الجديدة ، ومن رواد هذا العصر ستيف ريك S. Reich وستكهاوزن stockhausen وجورج روتشبيرج G. Rochberg وبنجامين برتين B. Britten وشوستاكوفتش Shosta Kowich وجنثر شولر G. Schuller الذى ظل طوال عمره الموسيقى رائد « التيار الثالث » الذى حاول فيه ان يوفق بين موسيقى الجاز وموسيقى قاعات الكونسير . وفى جميع الاحوال ظلت للمقامية مكانتها ومقامها . عصر يمكن ان يسمى الكلاسيكية الاحداث neo-neoclassicism.

وهكذا يصبح لسؤال ايفز اللامجاب جوابا، بل ان برنشتين يقول فى نهاية كتابه الرائع (ص ٤٢٥) اننى لا اعرف ما هو السؤال ولكننى اعرف الجواب « ليست هى المقامية فطرة » الموسيقى « لغة الانسان » ثم ليس هذا التحليل العميق الذى يقترحه برنشتين يستحق الاهتمام للوصول الى تحليل لغوى « للموسيقى العربية » ؟ .

سيكولوجية الموسيقيين والآلات الموسيقية :

يهتم الفصل الاخير من كتاب ديفز بموضوع سيكولوجية الموسيقيين والآلات الموسيقية (ص ٢٠١ - ٢١٢) وهو موضوع هام فى المؤلفات المتخصصة بالرغم من حاجته الى مزيد من الدقة من الوجهة المنهجية ومن المسائل الهامة التى يتناولها هذا الموضوع شخصية الموسيقيين . ويشير المؤلف (ص ٢٠١) الى ان هذه المسألة لن تحظى الا بالقليل من اهتمام علماء سيكولوجية الموسيقى ، ومعظم المعلومات المتاحة لها صبغة تاريخية

ووجود العازف في موقف موسيقي معين ؟
والسؤال الاول يرتبط بالسماوات الأكثر استقرار
في الشخصية بينما يرتبط الثاني بالمواقف
المتغيرة ، وبالتالي فالعلاقة في الحالة الأخيرة
تختلف باختلاف الموقف . ويحتاج هذا الى
بحوث تجرى على نطاق واسع لها الطابع
المسحي - على الآلات والعازفين التي تلعب
فيها جوانب الشخصية والآلات التي يتم
عزفها دورا هاما . وهذا ما لا يتوافر في الوقت
الحاضر في الافكار الأوروبية ، ناهيك عن بلادنا
العربية .

ويضيف ديفيز الى المسائل المثارة في هذا
الفصل مسألة هامة أخرى هي العلاقة بين
سمات الشخصية والاداء الموسيقي من مختلف
الانواع (ص ٢٠٩) وتؤكد بعض البحوث ان
الشخصية المتزنة انفعاليا (اللاعصابية) تفضل
الموسيقى الكلاسيكية (فبغالدي ، هايدن ،
باخ) ، بينما يفضل العصاييون الموسيقى
الرومانية (تشايكوفسكي ، ديلبوس ،
رخمانينوف) مع ملاحظة ان الموسيقيين بالطبع
يتقبلون بعض المقطوعات الموسيقية الكلاسيكية
او الرومانسية دون البعض الآخر في ضوء
يسر المقطوعة في العزف .

ويشير المؤلف أخيرا الى مسألة الابتكار
الموسيقي ، ومن الطريف أن هذا الموضوع رغم
شيعه في السنوات الأخيرة في بحوث علم
النفس الا ان الابتكار الموسيقي لم يحظ
بالاهتمام الكافي . ولا يزال في حاجة الى مزيد
من البحث وقد اضطر ان يستشهد بنماذج
من البحوث حول الابتكار في مجالات أخرى من
الفن او العلم او الادب . وقد قامت المؤلفه

الى ان العزف في القسم الوترى يزيد من درجة
الشعور بالامن حيث الخطأ الفردي يضع في
الاداء الكلي للمجموعة وهذا ما لا يحدث في
اقسام الآلات النحاسية والآلات النفخ الخشبية
ففي معظم الاحوال تعرف الموسيقى في هذه
الاقسام عزفا فرديا ، وهو موقف مثير للقلق
حيث الخطأ الفردي يمكن تحديده . ويصدق
هذا خاصة على قادة الاقسام الذين يعزفون
عادة اصعب الاجزاء .

ولذلك فان من اهم المتطلبات للنجاح في
العزف على الآلات النحاسية او عزف قادة
الاقسام الا ينقل القلق - اذا اخطأ من احد
اجزاء العمل الموسيقي الى آخر ، وانما عليه
ان ينتقل الى الجزء الجديد بدرجة كافية من
الثقة بالنفس ، كما لو كان الجزء الاول قد
تم عزفه بدقة .

ويوجد مصدر آخر للاختلاف يرجع الى
الفروق في درجات صعوبة الآلات كما توجد
اختلافات في الاصول التاريخية والاجتماعية
لهذه الآلات . وكذلك فان طبيعة الآلات ذاتها
أن تفرض مطالب معينة على العازف . وأخيرا
توجد فروق في قوة الآلات المختلفة فالترمبيت
يمكنها ، اذا اراد العازف ان يسيطر على
الاوركسترا ، وهذا ما لا يستطيعه عازف
الكمان .

ويطرح ديفيز (ص ٢٠٨) سؤالين هامين
يستحقان مزيدا من البحث وخاصة من طلاب
الكليات والمعاهد الموسيقية في بلادنا : اولهما
هل توجد علاقة بين الآلة الموسيقية التي
يعزفها العازف وخصائصه الشخصية وثانيهما
هل توجد علاقة بين عزف الآلة الموسيقية

بدراسة مصرية حول الموضوع (٣٠) إلا أننا لا زلنا في حاجة إلى المزيد .

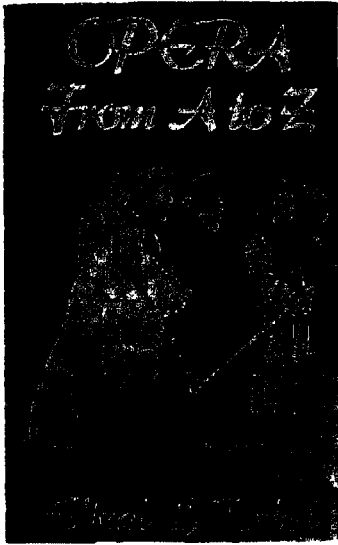
خاتمة :

في هذه الدراسة حاولنا أن ننسق في توازن بين عملين علميين جديدين في ميدان الموسيقى، كتب أحدهما في إطار مالوف هو سيكولوجية الموسيقى ، أما الثاني فهو الأكثر جدة وإثارة لاستخدامه التحليل اللغوي الجديد في تناول الموسيقى كلفة عالية ، وقد حاولنا خلال هذا

التحليل أن نستعرض الجوانب الأساسية في محاولة لبناء نسق متكامل يكاد يمثل تطوراً متعدد الجوانب للظاهرة الموسيقية . ولعل فيما تضمنته هذه الدراسة من إشارات إلى ما يمكن القيام به من بحوث سيكولوجية ولغوية موسيقية في جامعات الوطن العربي يستثيرهم الباحثين إلى استشراف آفاق عالم جديد تعتبر فيه موسيقانا العربية موضوعاً للبحث العلمي الجاد ، ويؤول فيه « اغتراب » العلم عن كليتنا ومعاهدنا الموسيقية كما هو مشهود في وقتنا الحاضر .



دراسات حديثة عن الأوبرا



نادية عبد العزيز عوض

تبرز في هذه الكتب الثلاثة جوانب مختلفة ومتكاملة في عالم الأوبرا... وقد قمت بتلخيص الكتاب الأول مع التعليق عليه في بداية هذا المقال فهو يتناول تاريخ الأوبرا من القرن السادس عشر وحتى الآن مع لمحة عن جذور هذا الفن في الحضارة اليونانية القديمة التي امتدت الحضارة الأوروبية بالمادة الحضارية... وعنوان الكتاب «الأوبرا من الألف إلى الياء» لا ينطبق تماماً على مضمونه لأنه تغطية للجوانب المقارنة بين الدراما والصوت والموسيقى والشعر وكافة جوانب الأوبرا

★ ١ - الأوبرا من الألف إلى الياء Opera from A to Z كتبه إليزابيث فوربيس Elizabeth Forbes
نشر في لندن Kaye & Ward. London 1977.

٢ - دفاعاً عن الأوبرا In defence of Opera كتبه هاميش ف. ج. سوانستون Hamish F. G. Swanston
نشر في لندن Allen Lane. London 1978

٣ - الأدب والأوبرا Literature as Opera جاري شميد جال Gary Schmidgall نشر في نيويورك
Oxford University Press New York 1977

الدرامى العادى Prosa الذى تطور الى الالقاء المنغم الممهد للاغنية Recitative ثم الى الالقاء المنغم المصاحب من الاوركسترا .. ثم الى الالقاء الغنائى الذى تتحدد فيه مخارج الالفاظ وتتضح فيه الكلمات بطريقة رئيسية متفوقة على اللحن الغنائى .

ويتناول الجزء الثانى من هذا المقال ايضا العلاقة بين ائمة التأليف الاوبرالى وعظماء الكتابة المسرحية بما فى هذه العلاقة من عطاء متبادل وتعارض وتقابل .. وقد قمت بترتيب هذه الدراسة وفقا للتسلسل التاريخى لفن الاوبرا والتطور الذى طرأ عليه .. وانتقيت نموذجا من اعمال واحد من مشاهير كل عصر وتناولته بالعرض والتقييم .



نبذة تاريخية عن الاوبرا : -

الاوبرا فى القرنين السادس والسابع عشر :

تمتد جذور الاوبرا الى الدراما اليونانية القديمة ، وجاء مولدها فى نهاية القرن السادس عشر على يد جماعة من الموسيقيين والشعراء المعروفين بالكاميراتا Camerata فى مدينة فلورنسا بايطاليا . قدمت هذه الجماعة الاعمال الموسيقية فى اطار الدراما اليونانية القديمة ، وعرضت اول اوبرا عام ١٥٩٧ م فى قصر ياكوبو كورسى Jacopo Corsi أحد أعضاء الجماعة يعتبر هذا العمل بمثابة اول اوبرا بالرغم من ضياع مدوناته الموسيقية - اوبرا دافنى Dafne لياكوبوبيرى Jacopo Peri ، تبعتها اوبرا يوريديتشي Euridice التى كتب نصوصها رينوتشيني Rinuccini ووضع موسيقاها ياكوبوبيرى ، وهى ثانيا اوبرا قدمت فى عام ١٦٠٠ م ضمن الاحتفالات التى اقيمت بمناسبة زواج الملك هنرى الرابع من ماريادى ميديتشى فى مدينة فلورنسا . كان كلاوديو مونتفردي Claudio Monteverdi يعمل قائدا

نشرت الكاتبة اليزابيث فورييس من قبل مجموعات من المقالات فى نفس الموضوع بكل من « الفانانشيال تايمز - Financial Times » والمجلة الموسيقية Musical Times وقاموس جروفرز الشهير للموسيقى والموسيقيين Groves Dictionary of Music & Musicians وقاموس الاوبرا Illustrated Dictionary of Opera انها عضو عامل بهيئة تحرير مجلة الاوبرا ..

اما الكتابان الثانى والثالث ، فقد تناولتهما فى ادماج يجعل منهما وحدة متكاملة لان الثانى يتناول تأثر الفن الاوبرالى بالمجموعات التى نشأ وتطور فى احضانها .. وكذلك العلاقة بين النص الاوبرالى الادبى والدرامى ، وبين تطويع النص للقيود الغنائية الموسيقية التى ترتبط فيها الكلمة والمعنى بالصوت البشرى والتعبير الموسيقى .. وكيف ان الكلمة توحى باللحن وايقاعاته ، وان الشعر يوحى بالمعنى والشعور وقد قدم هذا الكتاب الاستاذ سوانستون ، الذى ولد عام ١٩٣٣ وعمل استاذاً للاداب بجامعة متعددة بكل من امريكا وانجلترا .. وقد تعمق فى دراسة الاوبرا التى ربط بينها وبين جذورها الدينية والاخلاقية والاجتماعية فضلا عن الجانب الادبى فى الاوبرا وهو الجانب الذى ربط بينه وبين النواحي الموسيقية الاخرى فى هذا الفن المسرحى الغنائى المتعدد الفنون .

وفى الكتاب الثالث الذى كتبه جارى شميد جال ، والذى صدر مؤخرا عن جامعة اكسفورد نجد دراسة جيدة نادرة عن علاقة الاوبرا كفن شامل بالادب وفن يتعارض فى المسرح الدرامى البحث مع وجوده فى المسرح الاوبرالى بسبب قيود الغناء الفردى والجماعى ، وصعوبة تحريك المجاميع اثناء الاداء الغنائى المرتبط بالاوركسترا وبالقيادة .. هذا فضلا عن قصور النص الملحن فى السرد السريع للاحداث ، وهذا ما اوجد الالقاء بين الفقرات الغنائية .. وهو الالقاء

فيه غناء المجاميع Ensembles والغناء الثنائي Duets على الغناء المنفرد الذى تمثل فى الاوبرا (الاغنية الانفرادية) Aria . كان للكلمات اهميتها الفائقة وان لم يكن لها نفس الاهمية التى تطفى على التأثير الدرامى الذى وجد بكثرة فى هذه الاوبرا .

ولم تنتشر الاوبرا فى ايطاليا فقط ، بل فى مختلف البلاد الاوروبية ، فقد شقت طريقها الى النمسا وحصل عدد من مؤلفى الاوبرا الايطاليين على وظائف فى بلاط فيينا عام ١٦٤١ . اما فى فرنسا فقد انشأ « لولى Lulli » اوبرا اهلية عام ١٦٤٦ وكتب مجموعات من الاوبرات تتضمن قواصل راقصة (الاوبرا - باليه) عندما كان قائدا للموسيقى فى بلاط لويس الرابع عشر . ثم اضاف بعد ذلك عشرين عملا اوبراليا خلال الخمسة عشر عاما السابقة لوفاته ، وكان ذلك منذ عام ١٦٧٢ . وتمتاز اوبراته بصرامة القالب وتخالف تماما الشكل السلس للاوبرات الايطالية المبكرة ، التى تندمج فيها الاغنية الفردية Aria بالالقاء المنغم Recitative اندماجا كلياً . وقد ظهر هذا الاتجاه الجديد ، الذى توجد فيه الاغنية الفردية مستقلة عن الالقاء المنغم فى فرنسا على يد لولى وايضا فى ايطاليا على يد اليساندرو سكارلاتى A. Scarlatti الذى قدم اعمالا درامية كثيرة فى نابولى (المركز الرئيسى للاوبرا فى اواخر القرن السابع عشر) . جاءت اوبرات سكارلاتى جادة ، بطولية ، نامية القالب واستمرت تؤدى أكثر من نصف قرن من الزمان . كان الالقاء المنغم يصاحب بعازف على الهاربسيكورد الخافت ، او بآلتين او ثلاثة وذلك حتى تسمع الكلمات بوضوح . اما الاغنية الفردية فكانت تصاحب بالاوركسترا الكامل وتشتمل على حليات كثيرة للصوت البشرى وتخدم تعبير المغنى وانفعالاته وتبرز مهاراته التقنية فى الاداء .

لموسيقى بلاط دوق مانتوا (فينتشنتسو جونتساجو Vincenzo Gonzago) . الذى كان قد أعجب بعروض اوبرا بيرى فى احتفالات الزواج ، فكتب مونفردى بتكليف من الدوق اولى اوبراته « أورفيو - Orfeo » فى قالب جديد يختلف عن الاسلوب الشاعرى الريفى Pastoral ، الذى كان شائعا من قبل ، فجاءت عملا دراميا موسيقيا متطورا . وبعد عام واحد شهد بلاط منتوا اوبرتين جديدتين هما « دافنى - Dafne » ، التى كتب كلماتها رينوتشيني ووضع موسيقاها ماركودا جاليانو Marco da Galiano واوبرا « اريانا L'Arianna » ثانيا اعمال مونفردى التى حققت نجاحا باهرا ، فاعتبرت هذه الاوبرات علامات مميزة فى تاريخ هذا الفن .

انتقل عرض الاوبرا من البلاط الى الشعب عام ١٦٣٧ عندما افتتحت اول دار لعروض الاوبرا فى مدينة فينيسيا بايطاليا ، ثم افتتحت عشر دور اخرى فى نفس المدينة قبل نهاية القرن السابع عشر . جاء هذا النماء السريع للاوبرا نتيجة لاهتمام الموسيقيين بالتأليف الاوبرالى أمثال مونفردى وتلاميذه ومنهم انطونيو تشستى Antonio Cesti وبيترو فرنسيسكو كافالى Pietro Francesco Cavalli ، الذى كان أكثر مؤلفى الجيل الثانى موهبة وقدرة فى التأليف الاوبرالى . قدم مونفردى نفسه اثناء عمله كفائد لموسيقىات كنيسة القديس بطرس بفينيسيا اوبراته الاخيرة منذ عام ١٦١٣ م . كان من بين مواضيع هذه الاوبرات اول عمل يتعارض مع الافكار الميثولوجية ، التى كانت سائدة قبل ذلك بخمسة واربعين عاما . ويتمثل ذلك فى اوبرا « بوبيا - Poppea » التى كانت كلماتها مبنية على ايقاع النطق الطبيعى - بطبقاته الصوتية - للغة الايطالية مما ساعد على ايجاد امكانية تأليف نسيج موسيقى مركب يتفوق

الابورا في القرن الثامن عشر :

كتب رينهارد كايزر اكثر من مائة ابورا بمدينة هامبورج فيما بين ١٦٩٢ - ١٧٣٤ ، اكتسح بها مجالات التأليف الاوبرالى ، الذى وجد عام ١٦٧٢ لأول مرة فى المانيا كفن ايطالى مستورد . كان جورج فريدريك هاندل G. F. Handel المؤلف الموسيقى الالماني الشهير يعمل عازفا للفيولينه بفرقة الابورا بهامبورج ، ثم عينه رينهارد كايزر Reinhardt Keiser بعد ذلك عازفا للهاربسيكورد بنفس الفرقة وكان ذلك قبل ان يبدأ فى ممارسة التأليف الموسيقى بثلاث اوبرات عرضها فى هامبورج اولا قبل ان يرحل عن المانيا عام ١٧٠٦ ، ثم سافر الى انجلترا عام ١٧١٠ حيث كتب ابورا **رينالدو Rinaldo** التى عرضت على مسرح الملكة بلندن . ولقد قضى هيندل بقية حياته فى لندن وكان يشغل منصب مدير للاكاديمية الملكية ، التى افتتحت موسمها الاوبرالى عام ١٧٢٠ على مسرح الملك باوبرا «راداميستو Radamisto» . ولقد عرضت الاكاديمية الاوبرات الايطالية كما عرضت اعظم اوبرات هيندل وغيره من المؤلفين من امثال سكارلاتى وبونونتشىنى ، ثم قل عرض الابورا الجدية البطولية تدريجيا فى لندن فى الوقت الذى ازدهرت فيه فى ايطاليا . وجدير بالذكر انه فى سنوات الابورا المبكرة ، لم تنفصل الابورا الى نوعيهما الاساسيين : **الابورا الجدية Opera Seria** و **الابورا الهزلية Opera Buffa** لان الاعمال الجدية التى كتبها مونتفردى كانت تشمل مشاهد هزلية قلت تدريجيا الى ان اصبحت فقرات فاصلة « Intermezzo » بين المشاهد ولا ترتبط بموضوع الابورا . كانت هذه الفواصل الهزلية تعرض مستقلة عن الابورا فى بعض المناسبات فى شكل مقطوعات مسرحية كوميدية ، وقد نمت بعض تراكيب هذه الفقرات الى مقطوعات اوبرالية شهيرة مثل

((الخادمة السيدة La Serva Padrona))

لبرجوليزى Pergolesi ، التى عرضت لأول مرة فى نابولى عام ١٧٣٣ وفى مختلف انحاء اوروبا حتى وصلت الى باريس عام ١٧٤٦ وازدهرت متعارضة مع الابورا الجدية التى ألفها فيليب رامو Rameau الفرنسى . ثم استكمل كل من نيكولو بيتشيني Niccolo Picinni وشيماروزا Cimarosa وآخرين تقاليد الابورا الهزلية فى نابولى ، بينما تمسكت فيينا بالابورا الجدية فى منتصف القرن الثامن عشر . ويرجع ذلك الى نفوذ ميتاستاسو Metastasio الواسع وكتاباته المتعددة لنصوص رائعة اشتملت على موضوعات جدية وقد لحن نصوصه مؤلفون عديدون من بينهم جلوك Gluck مصلىح الابورا ، الذى وضع موسيقى لاكثر من اثني عشر نصا لميتاستاسيو . وقد عرف جلوك بانه مصلىح قالب الابورا لانه اتجه الى تسهيل القواعد غير المنطقية والمركبة التى اعترت الابورا الايطالية ، كما استخدم الموسيقى للتعبير عن المواقف الدرامية وليس لظهار التأليف الموسيقى بمفهومه البحت . تخلص جلوك من الاغاني الفردية التى كانت تنتهى بها المشاهد Exit Aria واهتم اكثر بالغناء الثنائى Duets والغناء الكورالى ، وقد كتب ابورا « اورفيو ويورديتشى Orfeo ed Euridice » عام ١٧٦٢ ، وهى اول ابورا ظهرت فيها هذه الاصلاحات . انتقل جلوك بعد ذلك الى باريس حيث استمر ينشد جمال البساطة فى تأليفه للابورا الفرنسية .

وليس من الضروري ان يكون جميع مؤلفى الابورا مجددين فيها ، وعلى سبيل المثال فان موتسارت Mozart تقبل قوالب الابورا الايطالية كما وجدها وقام بعد ذلك بتوضيح اسلوبها والقاء الضوء على مواطن الجمال فيها من عبقريته العظيمة ، لذلك نرى اوبراته المبكرة شاملة على امثلة لنموذج ابورا فيينا الكوميدية ،

كوميديا وحقت نجاحا فاق في ذلك الوقت نجاح اوبراته الجديدة مثل اوبرا « عظيم Othello ». وقد ظهر في ايطاليا معاصران لروسيني همادونيستي Donizetti وبليني Bellini ، اللذان قورنا مقارنة غير مرضية بروسيني بالرغم مما حققاه من اعمال ناجحة ، فقد اهتم دونيتستي بضجيج الاوركسترا ونقص الالحن ، واخذ على بليني ان الحانه الطويلة ينقصها النبض الايقاعي ، ومن اشهر اوبرات دونيتستي « لوتشيادي لامرور Lucia di Lammermoor » التي لاقت نجاحا عظيما . ومن اشهر اوبرات بليني اوبرا « نورما Norma » ، التي كتبها للمسرح الفرنسي . وقد ارتقت الحركة الرومنتيكية بالموسيقى والادب الالماني على السواء بالرغم من ان الاوبرا الايطالية كانت مستحبة في ذلك الوقت فقد الف « لويس شبور Louis Spohr » اوبرا « فاوست Faust » عام ١٨١٦ والتي تعتبر اول اوبرا رومنتيكية . عرضت اوبرات رومنتيكية اخرى في المانيا منها « القناص Weber Der Freischutz » التي كتبها فيبر عام ١٨٢١ ، كما عرضت اوبرات لمؤلفين المان نذكر منهم لورتنسج Lorzing ونيكولاى Nicolai .

الاوبرا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر :

سيطر على مجال التأليف الاوبرالي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عملاقا التأليف الاوبرالي ، فردي Verdi الايطالي وفاجنر Wagner الالماني اللذان ولدا في عام واحد (١٨١٣) . حقق فردي نجاحا جماهيريا عندما عرض ثالث اوبراته وهي « نابوكو Nabucco » بالرغم من انها عرضت قبل اشادة الجماهير والنقاد الفنيين بعظمة فردي بعدة سنوات . والطريف ان فردي قد اهتم قبل هذا النقد

واوبرا ايطاليا البطولية والمسرحية الغنائية الالمانية Singspiel المشتمة على الالتقاء والديالوج غير الملحن حتى وصلت الاوبرا الى النضج الفني على يديه وهذا ما يتمثل في اوبراته الكوميدية :

| | |
|--------------------|---------------|
| Le nozze di Figaro | زواج الفيجارو |
| Don Giovanni | دون جوفاني |
| Così fan tutte | هكذا هن جميعا |
| Die Zauberflöte | النأى السحري |

دلت هذه الاوبرات على قمة وازدهار الاوبرا في القرن الثامن عشر .

الاوبرا في النصف الاول من القرن التاسع عشر :

اجتذبت فرنسا قبل الثورة الفرنسية الكثير من مؤلفي الاوبرا الاجانب . . . وقدمت لهم فرص الاستيطان ونشر اعمالهم ، التي كان اغلبها في اطار الاوبرا الهزلية ، وقد كان الايطالي الشهير جواكينو روسيني G. Rossini واحدا من هؤلاء ، وهو المؤلف الذي لحن ٣٤ اوبرا ايطالية خلال خمسة عشر عاما فقط . وكانت الاوبرا الايطالية قد تحررت من كلاسيكية القالب وادخل عليها التعبير الرومنتيكي من خلال نصوص شكسبير وسكوت . وقد اشتهر روسيني في جميع انحاء ايطاليا عندما عرض اوبرا « الحجر المسوس Pietra del paragone » على مسرح السكالا الشهير بميلانو وبدا نجاحه في باريس بمرضه لاوبرا « ايطالية في الجزائر L'italiana in Algeri » عام ١٨١٧ . ثم نجح اخيرا في لندن عام ١٨١٨ عندما عرض اوبرا « حلاق اشبيلية Barbiere di Siviglia » . كانت جميع هذه الاوبرات

اوبرا فالستاف ، فقد بشرت اوبرا « مانون ليسكو Manon Lescant » بمقدم خليفه لفردى هو جاكومو بوتشيني Giacomo Puccini ومن اوبراته الشهيرة « البوهيمية La Boheme » التى تعثر نجاحها فى ذلك الوقت بالرغم من انها الان تعتبر اكثر اوبرات التراث الموسيقى جماهيرية ، كذلك كانت مدام بترفلاى Madama Butterfly « اما اوبرا » توسكا Tosca « التى تشتمل على أغنيات منفردة ، شائعة ، رائعة فانها لاقت حماسا جماهيريا لم يلبث ان فتر لبعض الوقت . كان بوتشيني قد اثر على اسلوب وطابع الاوبرا الايطالية بوجه عام . . وقد ظهر اثره هذا على الحان كل من بيترو ماسكانى Pietro Mascagni وامبرتو جيوردانو Umberto Giordano وغيرهم الا أن فردى كان له الاثر الاكبر نظرا لارتباط جماهيرته بالشعور القومى الايطالى ويتمثل ذلك بوضوح فى اوبرا « الشهامة الريفية Cavalleri Rusticana » لبيترو ماسكانى واوبرا « اندريه شينييه Andrea Chenier » لامبرتو جيوردانو .

حاول هؤلاء المؤلفون الوصول الى اسلوب جديد يقرب من الواقع ، وكان فردى Verdi واحدا منهم . . فقد تنكر الكثير من التقاليد التى كانت سائدة فى الاوبرا من قبل ، خاصة الفصل المصطنع بين الالقاء المنغم « Recitative » والاغنية الفردية « Aria » الذى تميزت به الاوبرا الايطالية طوال قرنين من الزمان تقريبا ، كما احتوت نصوص اوبراته على قوة درامية عملا بها اتبع فى مدرسة المؤلفين الواقعيين الجديدة ، الذين قدموا هذه القوة الدرامية متمثلة فى قدر من العنف فى الحركة المسرحية والصراع الدامى من خلال الموسيقى . اما الاغنية الفردية فلم تلغ ، وانما

الجيد بضجيج التوزيع الاوركستراالى ونقص الالحان مثلما اتهم دونيتسكى من قبل . وكان هذا النقد غير عادل وقاسيا نظرا لان اوبراته عموما متدفقة الالحان ، كما امتازت اوبراته المبكرة بالفناء الجماعى القومى الطابع Patrial Chorals ، والمارشيات المناهضة القوية ، التى تعاطفت معها مشاعر الجماهير . ومن اعظم اوبراته فى منتصف فترة انتاجه : « التروبادور IL trovatore » و « ريجولتو Rigoletto » و « ترافياتا (غادة الكاميليا) La Traviata » التى اكتسب بها احترام واجلال الجماهير لدرجة ان اعتبر رائدا للاوبرا الايطالية . الف فردى اوبرات فرنسية ايضا نذكر منها اوبرا « دون كارلوس Don Carlos » كما كتب الاوبرا الشهيرة « عايدة Aida » التى عرضت لأول مرة فى القاهرة عام ١٨٧١ . ولقد احتفظ فردى بهذه المنزلة القيادية لمدة نصف قرن من الزمان . وكان يبدو ان اوبرا « عايدة » هى خاتمة النجاح المهنى لفردى كملحن للاوبرا ، وان كان قد تعاون تعاوننا مشمرا مع بويتو Boito فى اخراج نسخة منقحة لاوبرا ، سيمون بوكانيجرا Simon Boccanegra فقد ابدع بويتو مادة جيدة للنص و اضاف مشهدا جديدا للاوبرا . . وقد حث هذا التعاون فردى المسر على كتابة اوبرتين من التحف الشكسبيرية النادرة هما : « عطيل Othello » و « فالستاف Falstaff » وبعد نجاح اوبرا « عطيل » على مسرح السكالا بميلانو عام ١٨٨٧ وضع فردى قلمه الى الابد ، فلم يكتب اى اوبرا بعد ذلك .

كانت قوة فردى الفائقة فى كتابه الاوبرا سببا فى الحكم على الجيل الذى يصغره من مؤلفى الاوبرا بالجمود لان عظمة فردى كانت خارقة ، فقد كتب بويتو اوبرا واحدة ولم يكمل الثانية بسبب تفانية واخلاصه فى التعاون معه قرابة ثلاثين عاما . اما فى عام ١٨٩٣ وهو عام ازدهار

وكان ذلك في العرض الاول للاوبرا . اما العرض الثاني لها فقد تهدد بفعل الضجيج والصراخ والصفافير ومواء القطط التي قام بها نخبة من الجمهور للتشويش على العرض . وبعد العرض الثالث استرد فاجنر مدونات اوبرا « تريستان وايزولده من باريس ورفض عرضها هناك . وبعد تخطيطات عديدة لعرض نفس الاوبرا ، غرق فاجنر في ديونه ولم ينقذه منها الا صديقه الملك لودفيج الثاني ، ملك بافاريا ، وكان ذلك عام ١٨٦٤ . وقد امر ايضا ببناء دار للاوبرا بمدينة ميونخ لعرض اعمال فاجنر ولكن فاجنر لم ينل مطمحه الحقيقي الا عندما بنيت دار اوبرا بايروت من اجل احتفالات عروض اوبراته التي تميزت بوحدة الدراما واندماج عناصر الشعر والموسيقى والصوت البشري وكافة العناصر المسرحية وقد سميت اوبراته لذلك بالدراما الموسيقية . » Musical Drama

الاوبرا في القرن العشرين :

ربما كانت افضل وسيلة لدراسة تاريخ الاوبرا وتطورها في القرن العشرين هي دراسة ذلك التاريخ والتطور من خلال المدارس المختلفة التي سادت العواصم العالمية .

فرنسا :

تبلور تأثير الاسلوب الفاجنري من خلال التعبير الفرنسي الواضح ، فقد تغير اتجاه تطور الاوبرا من الدراما الموسيقية الالمانية المكثفة ، الى الدراما الشعرية الغنائية المرتبطة بالاوبرا الهزلية والتي تبلورت على يد المؤلفين الفرنسيين الموهوبين . بدأ هذا الاتجاه من أواخر القرن التاسع عشر ويعتبر برليوز Berlioz من أوائل المجددين فيه . يكتب اعظم اوبراته « الطرواديون Les Troyens » في قالب الاوبرا الكبيرة Grand Opera التي لم تعزف كاملة طول حياة برليوز ولم يتدونها المشاهد

وضعت لها الحجة الدرامية المقنعة التي تكاملت معها .

عاش فردى في نفس الحقبة الزمنية التي كان فيها عملاق التأليف الاوبرالي الالماني فاجنر Wagner قد نال شهرته الساحقة كمؤلف للاوبرا في عام ١٨٤٢ حيث عرضت اوبراه الثالثة « رينسى Reinzi » في مدينة درسدن . كان ذلك في الوقت الذي شهد عرض اوبرا « نابوكو » لفردى على مسرح السكالا بميلانو وهي الاوبرا التي حققت نجاحا كبيرا في عرضها الاول . كان فاجنر قائدا لموسيقى البلاط في درسدن مما مكنه من تقديم وعرض اوبرات اخرى من تأليفه منها اوبرا « الهولندي الطائر - Der Fliegende Hollander » التي أبرزت اسلوب فاجنر الناضج الاصيل الذي تميز بذوق تشاؤمي جديد ، في حين ان اوبرا « تان هويزر Tannhauser » لاقت نجاحا اكبر بالرغم من صعوبة تركيباتها الموسيقية والفنائية . الف فاجنر بعد ذلك اوبرا « لوهنجرين - Lohengrin » التي رفضت من مسرح درسدن ولم تعرض الا عام ١٨٥٠ عندما قادها « فرانس ليست Franz Liszt » في فايمر في الوقت الذي نفى فاجنر الى سويسرا لاشتراكه في ثورة ربيع درسدن عام ١٨٤٩ . عاد فاجنر الى كتابه الاوبرا بعد سنوات طويلة توقف فيها عرض اوبراته ، ففي المنفى بدأ يكتب اوبرا « سيجفريد - Siegfried » التي كان قد وضع نصوصها في درسدن من قبل . عندما وصل في تأليفها الى نهاية الفصل الثاني ، توقف عن الكتابة ليعالج نصوص والحن اوبرا تريستان وايزولده Tristan und Isolde التي عرضت بعد أشهر طويلة من التدريب في دار اوبرا باريس . عدل فاجنر في موسيقى المشهد الافتتاحي لهذه الاوبرا ولم يلب رغبة الجمهور في تغيير وضع الباليه من الفصل الاول الى الفصل الثاني ،

« فارس الوردية - Der Rosen Kavalier » و
 « اريادنا من ناكسوس - Ariadne
 auf Naxos » وأوبرا ، « اربايلا -
 Arabelle » . وقد كان التعاون بين
 شتراوس وهوفمانستال وثيقا مخلصا مثل
 التعاون الذي كان قائما بين كل من فردى
 وبويتو ، وبين موتسارت ودابونتى . ولم
 يكن شتراوس محظوظا في حصوله على نصوص
 مناسبة بعد وفاة هوفمانستال ، وكان من
 الممكن ان يقدم له شتيفان تسفايج Stefan
 Zweig الالهام الشعرى الا أنه شغل
 بنشاط النازية الالمانية . تحققت معظم
 مشاريع نصوص تسفايج بعد ذلك على يد
 كتاب آخرين . جاء بعد ذلك هانز فتسنر
 Hans Pfizner الذى كان تابعا
 ومتحمسا لفاجنر ، والتزم بالقوالب
 الرومنتيكية الاخيرة في أوبراته متجاهلا للثورة
 الموسيقية التي قام بها ارنولد شونبرج
 Arnold Schoenberg التى كان لها
 تأثير عميق على جيل المؤلفين الصاعد في كافة
 البلدان . استعمل شونبرج في أوبرا « من
 يوم لآخر - Von Heute auf
 Morgen » أسلوب المجموعات الاثنى عشرية
 Dodecaphonic أى الأسلوب
 السريالى الذى تذوب فيه الصنعة العلمية
 لكافة العصور في رنين حديث يتمشى مع
 ضجيج وتنافرات القرن العشرين . كانت
 هذه الأوبرا ، هى ثالث اعماله الاوبرالية ،
 اما الرابعة والاخيرة « موسى وقارون -
 Moses and Aron » فقد كتبها
 عام ١٩٣٢ وتركها دون ان تتم ، كما انها لم
 تعرض الا بعد خمسة وعشرين عاما من تاريخ
 كتابتها . وبالمثل فان البان برج Alban Berg
 الذى تتلمذ على شونبرج لم يكمل كتابة أوبرته
 الثانية « لولو Lulu » التى ألفها
 ايضا بالنظام الاثنى عشرى . وقد انتهت

الا بعد مرور مائة عام من تأليفها . لم يعد في
 استطاعة المؤلفين الفرنسيين التخلص من اثر
 اسلوب فاجنر القوى على التأليف الاوبرالى في
 القرن العشرين ، وكانت نتيجة ذلك ظهور رد
 فعل عكسى للمبادئ الفاجنرية ، فقد نبذ
 ديبوس Debussy الكثير من فلسفة فاجنر
 الخاصة بالدراما الموسيقية وتمثل ذلك في
 أوبراه الوحيدة بلياس وميليزاند Pelleas et
 Melisande ، علما بأنه استفاد كثيرا من
 التكنيك الاوركستراالى لفاجنر . اما موريس
 رافيل Mourice Ravel فقد برزت
 عبقريته ومهارته في التعبير عن الاسلوب الفرنسى
 الجديد في أوبرتين قصيرتين ، هما « الساعة
 الاسبانية L'Heure espagnole و « الطفل
 والسحر L'Enfant e les sortilèges » .

المانيا :

كان حجم نفوذ فاجنر كبيرا بطبيعة الحال
 في المانيا وفي البلاد التى تتكلم الالمانية ، فقد
 استوعب انجلترا هومبردنك Engelbert
 Humperdinck النفوذ الفاجنرى تماما
 لكن دون اطماس لتعبيره الشخصى . وقد
 برهن في أوبرا « هينزل وجريتيل -
 Hansel und Gretel » على عبقريته في
 ابداع تحفة نادرة ، اما ريتشارد شتراوس
 Richard Strauss فقد دفع عن
 تأليفه التعبير الفاجنرى بشده . بينما احتفظ
 ببعض التقاليد الهارمونية لموسيقى الغرب في
 أوبراته « سالومى Salome » و « اليكترا
 Elektra » عام ١٩٠٤ . تراجع
 شتراوس في أوبراته التالية عن موقفه المتطرف
 وبقيت أوبرا « اليكترا » خلقا أوبراليا
 جديدا ، فهي اول عمل تعاون فيه مع
 هوفمانستال Hugo von Hofmannsthal
 الذى امدّه بخمسة نصوص اخرى من بينها

يتضح فيهما النموذج الاصلى للملحمة الدرامية الموسيقية المبنية على احداث تاريخ البلاد ، وتميز العمل الدرامي فيها بطابع الاساطير والفولكلور القومى وهما « ايفان سوسانين Ivan Susanin » و « روسلان ولودميلا - Russlan and Ludmilla » . اشترك ايضا في تأسيس المدرسة الروسية موسورجسكى Mussorgsky وبورودين Borodin من ضمن الخمسة الروس العظام الذين تصدورا الحركة القومية للموسيقى الروسية .

جاء بعد ذلك تشايكوفسكى Tchaikovsky الذى يعتبر بحق رائد الخيال فى موسيقى الباليه ، ومن اعماله الدرامية ، التى عبرت عن العواطف الانسانية الطبيعية ، اوبرا « اوجين اونيجين Eugene Onegin » كما احتوت اوبرا « ملكة ورق اللعب The Queen of Spades » على احداث شخصيات خارقة للعادة . وفى القرن العشرين الف ايجور سترافنسكى Igor Stravinsky اوبرا « طائر الليل - The Nightingale » كما الف بروكوفيف Brokofiev اوبرا « الحب لثلاث برتقالات The Love for three Oranges » وقد تميزت

الاوبرتان بنصين مأخوذتين عن حكايات الجن وليس عن مصدر روسى محدد ، اما اوبرات بروكوفيف التى الفها بعد عودته الى روسيا من اغترابه الذى اختاره بنفسه ، فقد تميزت بطابع قومى فى موسيقاها وتضمنت موضوعاتها بطولات الحرب والسلام فجاءت عملا تاريخيا ناضجا . الف شوستاكوفيتش Shostakovich اوبرا « الانف The nose » وهى مأخوذة عن رواية جوجول Gogol تتضمن سخريه من الحكم الروسى القديم ، كما كتب اوبرا « كاترينا

هذه الاوبرا وكذلك اوبراه الاولى « فوتسيك Wozzeck » الى كلاسيكية القرن العشرين ، اى المذهب الكلاسيكى الجديد « نيو كلاسيك - Neo Classicism » .

اثر المؤلفان الموسيقيان ارنست كرينيك Ernst Krenek وكورت فايل Kurt Weil على الاجيال التالية لهما تأثيرا قويا ، واستعمل كرينيك فى اوبرته الاولى « جونى يلعب - Jonny Spieltan » اسلوب موسيقى الجاز بشكل رئيسى . وكانت لهذه الاوبرا شعبية هائلة فى المانيا الى ان حرم النازى عرضها . اما اعمال فايل فقد ابهجت الشعب الالماني بأسلوبها المميز لانها استمدت سخريتها اللاذعة من اغانى ملاهى برلين الليلية . اتبع المؤلف الموسيقى هندميت Hindemith اسلوب فايل الساخر فى اوبراته الاولى ، ثم اتخذ بعد ذلك لنفسه اسلوبا جديدا يماثل نظم السيمفونية الالمانية . ونرى هذا الاسلوب الجديد واضحا فى عمله الكبير « الرسام ماتيس Mathis der Maler » ، التى حرم النازى عرضها ايضا واضطر مؤلفها الى مغادرة المانيا .

المدرسة الروسية : -

عرضت الاوبرات الايطالية منذ منتصف القرن التاسع عشر فى روسيا ، وانتقل بعض المؤلفين الايطاليين الى مدينة بيطرسبورج (عرفت بعد ذلك باسم ليننجراد لكتابة الاعمال الاوبرالية الجديدة . ومن بين هؤلاء تشيماروزا Cimarosa وفردى ، الذى عرض اوبراه « قوة القدر La Forza del destino » هناك عام ١٨٦٢ ، ومنذ ذلك الحين ازدهرت المدرسة القومية الروسية وكان ميخائيل جليнка Mikhail Glinka من اوائل مؤسسيها . وقد الف اوبرتين

الايوبرا المجرية ، فقد ألف ايوبرا من فصل واحد هي « دوق قلعة بلو بير - Duke Bluebeard's Castle » وان كانت تنتمي الى الاسلوب الرومنتيكي المتأخر اكثر من انتمائها الى الاسلوب القومى المجرى .

انجلترا : -

تحدد أسلوب الاوبرا الانجليزية في اطار القصائد الشعرية الملحمية او الميلودراما او الكوميديا العاطفية منذ النصف الاول من القرن الثامن عشر . ثم كتب المؤلف توماس آرن Thomas Arne اوبرا ترجمت الى الانجليزية من نص لميتاستاسيو Metastasio وهي اوبرا « آرتاكسيركسيس Artaxerxes » في عام ١٧٦٢ . كما كتب مؤلفون آخرون امثال ميخائيل كيلي Michael Kelly وستيفان ستوريس Stephen Storace اوبرات كثيرة تشتمل على ابتكار موسيقى لنصوص معدلة ، نظرا لان اغلب النصوص لم تكن انجليزية في اصلها . كتب ميخائيل بالف Michael Balfe في اوائل القرن التاسع عشر سلسلة طويلة من الاوبرات لمسارح لندن المختلفة ، كانت اشهرها اوبرا « الفتاة البوهيمية - The Bohemian Girl » . كما ألف كل من ولاس Wallace وبنديكت Benedict اوبرات ناجحة ذات نصوص انجليزية . اماشارل ستانفورد Charles Stanford الايرلندي المولد فلم تقابل اوبراته العديدة بنجاح كبير . ومن الجدير بالذكر ان اثنتين من هذه الاعمال عرضت لأول مرة في مدن المانيا . حقق اكبر نجاح فنى في الربع الاول من القرن العشرين روتلاند بوتون Ruthland Boughton وكتب مجموعة مترابطة المواضيع تشبه مجموعات فاجنر الشهيرة في مضمونها وطولها وكان يهدف بذلك الى اقامة احتفالات على غرار مهرجانات

اسماعيلوفا - Katerina Ismailova « التى استهجنتها السلطات السوفييتية وحرمت عرضها لمدة خمسة وعشرين عاما ، فقد كانت من وحى روسى قومى مميز ، وظهر فيها نقد لحقيقة المجتمع الروسى واشتملت على الملهاة الخيالية والمأساة الرومنتيكية .

المدرسة التشيكية : -

تأسست المدرسة التشيكية على يد سميتانا Smetana وآنطونين دفورجك Antonin Dvorak ، وكانت اوبرات سميتانا ذات نص قومى تعبيرا عن الروح القومية الجديدة التى ظهرت بعد ثورة عام ١٨٤٨ ، اما مضمونها الموسيقى فكان محكوما بالاسلوب الفاجنرى الالماني ، وقد اعتبرت اوبرا « الخطيبة المباعة The bartered Bride » لسميتانا نموذجا للاوبرا الشعبية التشيكية واصبحت اوبراته الاخير رومنتيكية شاعرية تخبو فيها الروح القومية المحلية مع ازدياد الارتباط بعالمية الصنعة الموسيقية - تأثر دفورجك بأسلوب سميتانا القومى وتعتبر اوبرا « روزالكا - Rusalka » اكثر اعماله الاوبرالية نجاحا ، فهي مأخوذة عن روايات الجن ورومنتيكية تعكس طبيعة بوهيميا في موسيقاها . جاء بعد ذلك المؤلف ينانتشيك Janacek ، الذى تأثر في اوبراته الاولى بكل من سميتانا ودفورجك ولكن أسلوبه الخاص به تكون بعد ذلك واتضح في اوبراه « ينوفا Jenufa » ، التى عرضت في برنو عام ١٩٠٤ . ألف ينانتشيك بعد ذلك اوبرات برهنت على انفعاله الوجدانى الانسانى الصادق واصالته الدرامية .

المجر : -

دعم زولطان كوداي Zoltan Koday تقاليد وثقافة بلاده في القرن العشرين بأسلوبه القومى . كما أسهم بللا بارتوك Bella Bartok في بناء

الالماني يغمرها بعد ان وضعها بوزوني . كتب بوزوني ايضا اوبرا « دكتور فاوست Doktor Faust » واعتبرت تحفته النادرة بالرغم من انها لم تكن موفقة من الناحية الدرامية بالقدر الذي توقعه النقاد بالقياس الى النجاح الذي تحقق لآخرين عندما قاموا بتلحين قصيدة جوته Goethe سالفة الذكر . تخصص فيراى في تأليف الكوميديات الخفيفة المأخوذة عن الكاتب كارلو جولدوني Carlo Goldoni ، كما ألف اوبرا « مجوهرات السيدة I gioielli della Madonna » التي تميزت بأسلوب واقعي يعرف بالحقيقة Verisimo كان قد ابتدعه وطبقه في أعماله بوتشيني من قبل وهو أسلوب يحاكي فيه المؤلف حقيقة الواقع للحياة المعاصرة ، التي يمتزج فيها القلب والعقل . . أى عناصر اللحن والمعالجة الحديثة والعلمية والتي لا تطمس الخط اللحني الفنائى العاطفي . ظهر في ايطاليا في القرن العشرين مؤلفو اوبرا آخرون منهم الديبراندو بيتزيتي Aldebrando Pizzetti وجان ماليبيرو Gian Malipiero وجورجو جدينى Giorgio Ghedini وجاء أسلوبهم مشابها لطابع التأليف الاوبرالى في أواخر القرن التاسع عشر .

الاوربا في نيويورك : -

انتقلت الاوبرا الايطالية الى نيويورك عام ١٨٢٥، حيث عرضت أعمال روسيتي هناك طوال القرن التاسع عشر وعرضت الاوبرا الالمانية بعد ذلك في نيويورك وقدمت أعمال فاجنر الى الجمهور منذ عام ١٨٨٠ وهو عام افتتاح دار اوبرا المتروبوليتان التي تعتبر اكبر وأهم دور الاوبرا في العالم من ناحية الامكانيات الفنية والمادية على السواء . قاد معظم هذه العروض والتر دامروش Walter Damrosch الذى ألف بعد ذلك أوبرات عديدة منها

بايرونيت . قاد السيد توماس بيتشام Sir Thomas Beecham اوبرات المؤلفه ايثيل سميث Ethel Smyth على مسرح الملك عام ١٩٠٩ ، كما قام بأداء أوبرات فريدريك دلويس Fredrick Delius طوال الربع الاول من القرن العشرين . جاء بعد ذلك المؤلف رالف فون ويليامز - Ralph Vaughan Williams الذى عاد الى أسلوب القصائد الشعرية في تأليفه الاوبرالى ، كما لحن نسختين معدلتين لروايتى شكسبير « الزوجات المرحات Merry Wives والسيد جون يحب Sir John in love اللتين قبولتا ببعض الاعجاب ، ولكن اكثر اوبراته ابداعا هى دراما موسيقية من فصل واحد ، كتب نصها سينج J. M. Synge وعنوانها « راكبو البحار Riders to the Sea »

ايطاليا : -

مات بوتشيني عام ١٩٢٤ قبل أن يكمل اوبراه الاخيرة « توراندوت Turandot » وقد اكمل كتابتها « فرانكو الفانو Franco Alfano » وألف عددا من الاوبرات الناجحة منها اوبرا « التجلى Risurrezione » المأخوذة عن رواية البعث للكاتب الروسى تولستوى Tolstoy . عاصر الفانو المؤلف ايتالو مونتيميزي Italo Montemezzi والمؤلف ريكاردو تساندوناي Riccardo Zandonai ، اللذين ألفا اوبرات ذات اسلوب واقعي ، اما المؤلف فروتشو بوزوني Feruccio Busoni والمؤلف فولف فيراى Wolf Ferrary فكانا من أصل المانى ونجحا في البلاد التى تتكلم الالمانية قبل أن يستوطنا ايطاليا . وقد قام بوزوني باعادة تلحين اوبرا توراندوت التى كان بوتشيني قد ختم بها حياته الفنية . . الا أننا نستمتع الى الطابع

يفوق نجاح الاوبرات الامريكية الاخرى ، وهى
اوبرا « الصلور يجذب - Catfish Row »
وقد اتضح فيها ايضا طابع الفن الشعبى
الامريكى .

عندما قامت الحرب العالمية الثانية عام
١٩٣٩ ، ارغمت دور الاوبرا على الغاء عروضها
او اغلاق المسارح نهائيا . وقبل أن تنتهى
الحرب تحطمت وتهشمت معظم هذه الدور
فى مختلف البلدان الاوروبية ، وكان هذا
نذيرا بانتهاء عصر تاريخ محدد فى تراث الاوبرا
العالمية .

الاوبرا بعد الحرب العالمية الثانية :

بعثت الحياة فى النشاط الاوبرالى مرة اخرى
بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وزاد بسرعة
مذهلة مما ادى الى انشاء دور عديدة للعروض
المسرحية الفغائية ، فى الوقت الذى اتخذت
فيه فرق الاوبرا اماكن خاصة غير مهيأة لمجرد
الاستمرار فى تقديم هذا النشاط ...
ويرجع جزء من هذا الاهتمام الزائد بالاوبرا
بعد الحرب الى أن العاملين فى القوات العسكرية
كانوا قد استمتعوا ابان الحرب بعروض الاوبرا
الشامخة فى كل من نابولي وفينا وميونخ ..
هذا فى الوقت الذى كان فيه مسرح اوبرا
الكوفنت جاردن بلندن قد تحول الى حلبة
للرقص .

وبعد الحرب ، أعيدت الحياة الى الاوبرا
فى انجلترا بشكل مكثف ، وقامت الحكومة
بدعم النشاط .. وانتهى العصر الذى كانت
فيه الاوبرا عنصر تسلية فى البلاط الملكى ،
او عملا تجاريا يدر الكسب على الادارات
التجارية او النقابات الخاصة .

عندما عرضت اوبرا « بيتر جرايمز
Peter Grimes » للمؤلف الانجليزى
بنيامين بريتن Benjamin Britten على

اوبرا « الخطاب القرمزى The Scarlet Letter » .
ومنذ ذلك الحين ظهر مؤلفون امريكيون استقبل
جمهور نيويورك أعمالهم بقدر متفاوت من
النجاح منهم فيكتور هربرت Victor Herbert ،
الذى كتب اوبرا واحدة هى « ناتوما Natoma »
(عرضت عام ١٩١١ على مسرح
المتروبوليتان ، ولكنه اشتهر بتأليف الاوبريت ،
وكتب منها نماذج كثيرة وناجحة . اشتهر
المؤلف ريجينالد دى كوفن

Reginald de Kovens بتأليف الاوبرات
الخفيفة من بينها الاوبرا الناجحة . « روبين
هود Robin Hood » ، كما ألف
هوارد هانسون Howard Hanson

اوبرا قومية امريكية هى « الصعود المرح
Merry Mount » عرضت هى ،

واوبرا « الامبراطور جون
The Emperor Jones » للمؤلف الامريكى
لويس جرونبرج Louis Gruenberg
على مسرح المتروبوليتان عام ١٩٣٠ .

تميزت اوبرات فيرجيل تومسون
Virgil Thomson بأنها اكثر الاوبرات
الامريكية قومية وتمعنا فى ربط أعماله بالجذور
الامريكية اصر على أن يقوم بأداء اوبراه
المسماة « ٤ قديسين فى ٣ فصول

4 Saints in 3 Acts » عدد من الفنانين السود ،
وقد عرضت الاوبرا بهذا الاداء الاصيل فى عام
١٩٣٤ . اما فى عام ١٩٣٥ فقد شهد العرض
الاول لاوبرا « بورجي وبس Porgé and Bess »
للمؤلف جورج جرشوين George Gershwin
نجاحا عالميا منقطع النظير واعتبرت أحب
الاوبرات الامريكية الى قلوب المستمعين وقام
بأدائها مجموعة من الفنانين السود ايضا
نظرا لان جرشوين استخدم فيها واقع
الفن الشعبى الامريكى ، وقد ادى هذا
النجاح الى كتابته لاوبرا ثانية لاقت نجاحا

الاوبرا في ألمانيا والنمسا :

دبت الحياة الاوبرالية في ألمانيا والنمسا بصورة أسرع من أى مكان آخر ، بالرغم من الدمار الذى حل بدور العرض اثناء الحرب ، وذلك لان فن الاوبرا كان محببا الى شعوبها اكثر من بلاد الانجلو ساكسون . ففي ألمانيا استمر كل من هندميت وكرنك في كتابة الاوبرا ، علما بأن النازى كان قد أرغمهما على مغادرة البلاد . ثم خلفهما جيل آخر من المؤلفين لم يرغبوا على الهجرة من بينهم « كارل أورف Carl Orff » وفرنراجك Werner Egk الف كارل أورف أوبرتين شاعريتين ، هما « القمر - Der Mond » و « الزكية Die Kluge » في عامي ١٩٣٩ ، ١٩٤٣ على التوالي ، كما كتب أورف ايضا أوبرا « كارمينا بورانا Carmina Burana » وأوبرا « كاتولا كارمينا - Catulla Carmina » وهما من الاعمال التى تؤدي كاعمال سيمفونية وايضا كاعمال للاوبرا باليه . . اما أجك فقد عرضت جميع أوبراته التى ألفها بعد الحرب ومن بينها أوبرا « مفتش الحكومة Der Revisor » عن رواية جوجول التى تحمل نفس الاسم وعرضت عام ١٩٥٧ . استعمل فولفجاج فورتنر Wolfgang Fortner في أوبراته الاخيرة قالب معدل للمجموعات الاثني عشرية الذى ابتكره شونبرج من قبل ، وكانت اكثر هذه الاوبرات نجاحا « الزواج الدامى Bluthochzeit » عن مسرحية الكاتب لوركا Lorca .

حققت بعض اوبرات المؤلف النمساوى جوتفريد فون اينم Gottfried von Einem نجاحا ملموسا ونذكر منها أوبرا « موت دانتونس - Dantons Tod » عن مسرحية جورج بشنر Georg Buchner ، وقد عرضت لأول مرة عام ١٩٤٧ في سالزبورج .

مسرح الباليه الملكى عام ١٩٤٥ ونالت نقدا يشيد بنجاحها العظيم . بدأ هذا وكان عصرا ذهبيا للاوبرا الانجليزية قد بدأ . توقف بريتى للاسف عن كتابه الاوبرا الكبيرة لسنوات عديدة وجاءت مؤلفاته في شكل اوبرات صغيرة Chamber Forms « كما اهتم أكثر بالمؤلفات الدينية . قدم بعد ذلك وليام والتون اوبرا William Walton « ترويلوس وكريسيدا Troilus and Cressida » عام ١٩٥٤ ، التى أوحى بنهضة الاوبرا الانجليزية مرة أخرى . أما ثاني أعمال والتون فقد بشرت حقيقة بمولد جديد للاوبرا الانجليزية ، وهى « زواج الصيف The Midsummer Marriage » ، التى عرضت عام ١٩٥٥ .

قدم بعد ذلك همفري سيريل Humphrey Searle رواية « هاملت » لشكسبير عن نص المانى عام ١٩٦٨ في مدينة هامبورج ، ثم قدمت بعد عام واحد بلغتها الاصلية دون أن تحرز نجاحا لانها جاءت ملتزمة بنصوص المسرحية الاصلية ومرتبطة بها ارتباطا وثيقا ولم يصف تلحينها شيئا يماثل عظمة شعر شكسبير .

أحسن ما قدم لشكسبير من أوبرات في القرن العشرين كانت أوبرا « حلم ليلة صيف Midsummer Nights Dreems » « لبريتن » ، فقد عرضت عام ١٩٦٠ وازافت موسيقاها ابعادا جديدة لمفهوم النص عمقته وقربته الى ادراك المشاهدين . وفيما يتعلق بالاوبرات الاجنبية فقد عرضت بعد ذلك في انجلترا اوبرات ايطالية وألمانية وفرنسية بلغتها الاصلية ، ولكن التشيكية والروسية منها كانت تترجم الى الانجليزية .

ولكنها بنصها الرائع اعتبرت من أكثر أوبرات سترافنسكى ابتكارا وتجديدا . فقد لاقت نجاحا عظيما ، ونظر إليها على أنها كلاسيكية حديثة « neo classic » في أسلوبها . كتب كورت فايل Kurt Weil الألماني الجنسية ، والذي هاجر أيضا إلى أمريكا أوبرات ذات طابع يختلف عن أسلوب أوبراته الأولى التي كان قد ألفها أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية ومنها « إلى الوادي Down to the Valley » عام ١٩٤٨ ، التي تميزت بطابع شعبي أمريكي .

هاجر المؤلف الإيطالي المولد كارلو مينوتي Carlo Menotti عندما كان في السابعة عشرة من عمره ، وألف أوبرات كثيرة حازت على إعجاب المشاهدين لنصوصها الجيدة التي كتبها المؤلف بنفسه والتي فاقت في جودتها الحان أوبراته . تميز أسلوبه باستعمال رنين كهربائي شامل تسبب بعض الأحيان في طمس الألحان الرئيسية . ألف مينوتي أوبرا للتلفزيون هي « آمال وزائر الليل Amahl and the night Visitors » كان لها البقاء الأطول في عرضها ، كما كتب أوبرتين قصيرتين هما « الوسيط The Medium » و « التليفون The Telephone » تميزتا بحيوية الأسلوب ، وأعيد عرضهما مرارا بناء على إلحاح الجماهير .

الأوبرا في إيطاليا :-

تميزت الأوبرا الإيطالية الحديثة بالمحافظة على التقاليد المتوارثة لهذا الفن الإيطالي العريق . . . هذا مع إضافة ملامح حديثة من خلال صنعه الكتابة دون المساس باللحن الفئائي الذي ينبض دائما في وجدان الإيطاليين وقد قام بالحركة الأوبرالية الحديثة في إيطاليا بعض المؤلفين المخضرمين الذين عاصروا الحربين العالميتين الأولى والثانية وما بعدهما ، ومن

وعرضت للمؤلف أيضا أوبرا « المحاكمة Der Prozess » عن رواية كافكا Kafka عام ١٩٥٣ في نفس المدينة . أما المؤلف السويسري هينريش سوتر مايستر H. Sutermeister . فإنه حصل على شعبية واسعة من خلال أوبراته وخاصة « روميو وجوليت » التي عرضت عام ١٩٣٩ و « جزيرة السحر Die Zauberinsel » عام ١٩٤٢ ، وقد بدأ معظم هؤلاء المؤلفين الألمان والنمساويين في كتابة أعمالهم قبل الحرب ، ولكن أكثر مؤلفي الأوبرا نجاحا هو هانز فرنز هينز H. Werner Henze الذي ألف جميع أوبراته بعد الحرب ، ونال شهرة عالمية دامت لمدة ربع قرن من الزمان . أثارت أوبرات هينز خلافا حول مضمونها أكثر من موسيقاها . وقرر المؤلف أن يغادر ألمانيا ويستقر في إيطاليا بعد أن اعتنق الماركسية ، مما أضفى على أوبراته مضمونا سياسيا يصعب تقبله . ألف هينز عملا طويلا باسم « نأى إلى النهر We come to the river » تسبب طوله في أن أصبح قالباً موسيقياً غير مقنع كما لو كان من أعمال القرن التاسع عشر من حيث الضخامة ، هذا وقد ألف أيضا أعمال الدراما الموسيقية .

الأوبرا في أمريكا :-

قام نشاط الأوبرا في أمريكا بعد الحرب العالمية الثانية على يد مؤلفين مختلفي الجنسية هاجروا إلى أمريكا . وقد بدأ هذا النشاط من خلال عمل للمؤلف الروسي المولد إيجور سترافنسكى Igor Stravinsky هو أوبرا The Rak's Progress المبنية على لحن إنجليزي الأصل ، وقد عرضت في احتفالات أوروبا التي أقيمت في مدينة فينسيا عام ١٩٥١ في الوقت الذي استوطن مؤلفها أمريكا . نظر النقاد إلى هذه الأوبرا في بادئ الأمر على أنها عمل من أعمال القرن الثامن عشر المدروسة

منزلة الاوبرا ، ومن هذه الاعمال « حلم تيريز
Dreaming about Therese » عن
رواية قصيرة للكاتب اميل زولا Emil Zola ،
وعرضت في سستوكهولم عام ١٩٦٤ وكانت
محاولة ناجحة في تراث التأليف الاوبرالى .



ولكن ماذا عن الغد والمستقبل ؟

سوف يجيب التاريخ في المستقبل القريب
على أسئلة حائرة في ضمير العالم المعاصر ...
فدعونا نتأمل بعض هذه التساؤلات .

إذا وضعت الاوبرا في أحد المتاحف فانها
تصبح تاريخاً فحسب ، فما زال المشاهد
يفضل الاوبرات الرومنطيسكية ، ثم اوبرات
بداية العصر الحديث على الاوبرات أو المحاولات
التي تمت بعد الحرب العالمية الثانية .

لماذا ينتهى التأليف الاوبرالى هذه النهاية؟
وهل السبب هو الحرب أم أسلوب حياتنا
الجديد ؟

نأمل أن تهتم الدول بتعليم جيل ناشئ
ومنحه الرعاية الكاملة للتعلم في فن التأليف
الاوبرالى .

اين الدم المادى الذى يتوقعه العالم من
الحكومات والهيئات الكبرى .. ؟ ان جيلنا
يوحى بدعم الانتاج الاوبرالى الباهظ التكلفة ،
حتى يتعلم جيل الابناء أن الاوبرا هى الجديدة
في المستقبل والاصالة في التعبير ، والمتعة
الراقية المتعالية في تيار الحياة العابث .

الاوبرا فن ثورى واجتماعى : -

ارتبطت الاوبرا دائماً بالمجتمع والسياسة ،
وقد أظهر مؤلفو الاوبرا هذه المعانى من خلال
موسيقاهم ونصوص اوبراتهم بشخصياتهم
المختلفة . ومن كبار المؤلفين الذين اوصلوا هذه

هؤلاء المؤلفان بتسيتى Pizzetti وماليبيرو
Malipiero (من مواليد القرن التاسع
عشر) . ألف بتسيتى اوبرا « فيدرا Fedra »
التي عرضت لأول مرة عام ١٩١٥ على مسرح
السكالا بميلانو ، كما ألف « جريمة في
الكاتدرائية L'assassinio nella
cattedrale » عام ١٩٥٠ التي تعتبر
أكثر اوبراته نجاحاً وهى مترجمة عن قصة
اليوت Eliot . ألف رنسو روسيليني
Renzo Rossellini عدداً من
الاوبرات الناجحة أشهرها « منظر من الكوبرى
Uno sguardo dal ponts » عام
١٩٦١ عن مسرحية آرثر ميللر
Arthur Miller الشهيرة .

الاوبرا في فرنسا : -

شهدت فرنسا ارتباطاً أكثر وثوقاً بين طرق
التأليف التقليدية والحديثة منه في إيطاليا ،
فقد انتمت الاعمال الحديثة الى طرق التأليف
التقليدية . ويتضح ذلك في اوبرات كل من
ميلو Milhaud وهونجر Honegger ،
الذين استمرا في تأليف اوبراتهما الى ما بعد
الحرب العالمية الثانية ، كما عرضت اوبرا «
حوار الكارمليت Dialogues -
des carmelitès » للمؤلف
الفرنسى بولين Poulenc على السكالا بميلانو
عام ١٩٥٧ ثم عرضت نفس الاوبرا بعد ذلك
في باريس وكان قالبها الدرامى واسلوبها
الموسيقى مغايراً للاسلوب الثورى الحديث .

عرضت بعد ذلك اعمال لمؤلفين من جنسيات
مختلفة ، في السنوات الحديثة ابتداء من عام
١٩٦٠ وقد اتسمت باسلوب جديد في كل من
القالب والمضمون . وبالرغم من أنها لم تكن
اوبرات بالمعنى التقليدى الا أنها وضعت في

المعانى العميقة الى المشاهد : موتسارت وبتهوفن ، فردى وفاجنر ، وفرنر هنز .

موتسارت وازدهار الاوبرا :

اظهر موتسارت في قالب الاوبرا براعة في التعبير عن الجوانب البشرية المتعددة ، ففي كثير من أعماله كان يوضح مكنون بساطة البشر وانفعالاتهم بطريقة تجعل المشاهد يفكر في انعكاس هذه التفسيرات على نفسه . وجد موتسارت السعادة النفسية في كتابة الاوبرا ، لانه ادرك بجلاء انه يستطيع ان يعبر عن خبراته المختلفة في قالبها ، وقد كتب في أكتوبر عام ١٧٧٧ «عندى رغبة لاتوصف لكتابة اوبرات » . حقق موتسارت رغبته ووجد النص تلو النص ، وأشبع خياله الموسيقى فكتب لكل نص الموسيقى الملائمة له والمعبرة عنه . ظهرت المفاهيم الثورية في اوبرات موتسارت بوضوح ، كذلك المفاهيم الاجتماعية ، فقد كان يبحث في اوبراته عن اجابة لكل سؤال يفكر فيه الانسان . تميز موتسارت بنقده لطبقية المجتمع ، واستبدل ادعاءات الارستقراطية بعظمة الديمقراطية ، فانتقد الاسياد مثلما انتقد الخدم في تصرفاتهم الاجتماعية ، نرى هذا النقد واضحا في اوبرا « زواج الفيجارو Hozze di Figaro » . ففيها عالج المشاكل الاجتماعية واسلوب التعامل بين البشر من خلال الشخصيات المختلفة بأسلوب جعل المشاهد يختبر ويسائل نفسه عن معاملاته مع المقربين اليه ، كما وضع موتسارت موقف الزوج من زوجته ، وكيف أن الحب والتسامح هما أساس للترابط والانسجام . اتمت موسيقى موتسارت بالواقعية لا بالسخرية ، وقد من خلالها تحذيرا ونصيحة بأن الفوضى التي يضعها الانسان في داخله يفعلها بنفسه ، وأن الكون والخيقة شىء منظم ، فأنانية الزوجات مثلا تقودهن الى فتور الحب في قلوبهن . شغلت موتسارت هذه النواحي الاجتماعية والنفسية الرقيقة فظهرت

في أعماله الاخيرة ، اما المبكرة ، فكانت تنطبع بقالب الروايات الميلودرامية . تعاون موتسارت ودابونتي Da Ponti في تقديم الاوبرات الرائعة مثل « دون جوان Don Giovanni » وهى الاوبرا التى اعجب بها الشاعر الالماني جوته وبرناردشو اعجابا كبيرا . كتب دابونتي نص هذه الاوبرا عن رواية سياسية كان قد كتبها كثيرون من قبله . ولم يتجاهلوا مضمونها السياسى ، ففي النسخة الاصلية التى كتبها برتاتى Bertati ولف موسيقاها جاتسانيا Gazzania نرى شخصية دون جوان في اطار من الارستقراطية التى تأخذ ولا تعطى ولم تكن شخصية المحب الرومنتيكى او الشيطان الخليع ، الذى يدان في النهاية بسبب معاداته للعدالة الاجتماعية ، وقد اكد دابونتي بدبلوماسية مضمون برتاتى الثورى مع عدم اهمال ظهور للنقد الاجتماعى . اوضح موتسارت هذا من خلال موسيقاه ، فنظام المجتمع لا يتحقق الا بالحب . كما ان البساطة القروية تحمل في طياتها ذكاء يعلو على عجرفة الارستقراطيين . تفسر الموسيقى أحداث الرواية . وقد جسم موتسارت صورة البطل الذى عبر عن نفسه في افكار وعوظف دون جوان بفاعلية . أما طيبة تسرلينا Zerlina وعواطفها فلم يتضمنها اى عنف في الرواية . ونستطيع ان نتعرف على جميع شخصيات الرواية من خلال ما يقوم به البطل من اداء غنائى ودرامى . قدم موتسارت لمستمعيه فنا حقيقيا ، وان كان البعض يرى ان اعتقاده في نبل الحياة البشرية وقيمتها الانسانية العالية لا توجد الا في القصص الخيالية . استمع موتسارت الى هذا النقد ولم يخش القول بأن موسيقاه تجعل الحياة قصة خيالية أو ان الخيال حياة حقيقية . ويتضح ذلك في اوبرا «النادى السحري The Magic Flute» التى بنى فيها القصة الخيالية على خبرات الانسان الواقعية .

أعظم المواقف التعبيرية في هذه الاوبرا لحظة رنين الابواق في الفصل الثاني معلنة قدوم الوزير عندما كان « بيتسارو Pizarro » الحاكم الشرير يشرع في قتل « فلورستان Florestan » الزوج المقيد . الشائع أن يعطى هذا الموقف تعبيرا ميلودراميا دارجا ولكن بتهوفن عبر عنه تعبيرا موسيقيا فريدا من خلال صدى الصوت المقصود في رنين البوق الاخير . وهذا المثال دليل على رؤية بتهوفن في أنه يستطيع ان يوصل ما يرجوه من تأثير على جمهوره عن طريق التعبير الموسيقي في التأليف الاوبرالى ، بواسطة الاصوات البشرية والاوركستراالية على السواء . اعتقد بتهوفن في العدالة الالهية ، وظهرت عقيدته واضحة في موسيقاه . وعندما ينقلنا التعبير الموسيقي من مشهد الابواق الى غناء المجاميع « الكورال » ليوم النور ، قصد بتهوفن مساواة البشر يوم القيامة ، ونرى في ذلك تعبيرا عن مفهومه للاوبرا كفن ثورى، ومفهومه السياسى للحرية . حث بتهوفن مستمعيه على الايمان بالقوة الالهية ووجوب الاعتراف بها في بناء نظام المجتمع عن طريق تعبيرة الموسيقى ، وكان محقا عندما رأى في الاوبرا مجالا لتوضيح المعانى المناسبة لتوحيد خطط التغيرات الاجتماعية . استعمل بتهوفن قالب الاوبرا ليعلم فكره لمستمعيه ، ونرى الفن الثورى في تعبيرة ، فقد كان يأمل أن يفتح الجمهور بأن في حياتهم دائما فرصا للحب والشجاعة ، ويوضح لهم مواضيع ذات أهمية هائلة في حياتهم . وكان قالب الاوبرا في نظره هو الوسيلة لنقل المعانى وتذوق مكنونات الاشياء بعمق ، وقد حقق بالفعل رؤيته في اوبراه الوحيدة « فيدليو » .

فردى Verdi

وضع مؤلفو الاوبرا وكاتبو نصوصها تحت المراقبة في القرن التاسع عشر لكون الاوبرا منفذا لتقديم الاحداث الثورية ، فروقبوا من

دلت اوبرات موتسارت العظيمة على عبقريته وامكانياته الفنية المجهولة ، فقد كانت له مقدرة كبيرة في التعبير عن نفسه وعن مفاهيم وانفعالات البشر ، كما كان له الفضل الاكبر ، في ازدهار الاوبرا الالمانية .

قدم موتسارت من خلال اوبراته فنا ثوريا . وعندما قيل عنه أنه معكر لصفو السلام ، وأنه رجل ساخط في مجتمع يستعد لثورة سياسية ، كان هذا خطأ في تقدير وادراك فن موتسارت الثورى ، الذى من خلاله يتعلم الفرد تأمل نفسه ومعارضة نظراته الشخصية لنفسه ، وقد كان هذا أمل كبار مؤلفى الاوبرا . لا يقتصر الفن الثورى على تعبير أو تصريح سياسى ، وإنما يكون حماسا مجندا لاثارة التأمل والتركيز في كيفية الارتقاء بحياة الفرد الشخصية .

بتهوفن Beethoven : -

يمتاز بتهوفن بادراكه التام لامكانيات الدراما الموسيقية . وكان يعلم أن المؤلف يستطيع ان يظهر مفهومه للحياة من خلال الاوبرا اكثر من أى قالب موسيقى آخر . حقق بتهوفن نجاحا باهرا في اوبراه الوحيدة « فيدليو - Fidelio » وكان صادقا في التعبير عما يجول في نفسه من قيم انسانية رفيعة ، وأوضح لجمهوره نبل جوهر الانسان في مكنونهم من خلال تأثير هذه الاوبرا عليهم ، ففيها ينقلنا الرنين الموسيقي من التعبير الالقائى ، الى الالتقاء المنغم ، الى غناء المجاميع ، والى الاغنية الفردية . وتنقلنا حبكة الرواية من مظاهر الحياة الاعتيادية الى عبودية السجن ، كما تظهر على المسرح شخصيات مختلفة : من زوجة متنكرة في شخص رجل ، الى فتاة تحب هذا الرجل المزعوم ، وفتى يحب الفتاة . ومن سجان مرح الى حاكم قاس . تتجمع هذه الشخصيات فجأة بينما يعلو رنين الموسيقى ويحتشد المسرح بكورال المساجين يغنون « متى تعود الينا الحرية ؟ » . ومن

لموتسارت، وأوبرا « دون كارلوس » لفردى، ففى أوبرا موتسارت بدا « إيدامانت Idamante » حكمه بالافراج عن مساجين الحرب معتقدا ان والده توفى ، وعندما يعود أبوه الملك « ادومينيو » يضحى الابن بحياته وسعادته مع « إيليا Iliia » ، التى تضحى بحياتها فى سبيل الامير الابن ، وفى نهاية الاوبرا يكافىء الله المانحين المضحين ، فتتوج إيليا وتسعد مع الامير . يتضح لنا اعتقاد موتسارت من هذه الاحداث ، بأن من يضحى ينال ما يمتنى . اما فردى فقد أوضح نظره للحياة ، وانعكست هذه الرؤية فى اوبراته وهى : من يضحى يفقد كل شيء . ففى « دون كارلوس » أحب الامير «كارلوس» الاميرة « اليزابث » وأحبته هى بدورها ، وضحت بكل شيء فى سبيل هذا الحب ، كما قبلت حكم الملك بنفيها ، فضحت بكل شيء وفقدت كل شيء . عبر فردى فى اوبراته عموما عن نظره للواقعية من خلال مجابهته الفريدة لهذا الامر ، مما جعل اوبراته تتصف بالواقعية المقتنة ، ففيها نموذج يشتمل على خبرات الحياة المختلفة . ناسبت واقعية فردى المستمع المعاصر، حيث عبر عن صيحة رجال ايطاليا المخلصين من أجل الوحدة القومية والديموقراطية والحكم العادل . وعرضت افكار فردى السياسية من النمسا وصقلية والحكومات الباباوية ، فقد اعتبرت وطنيته قوة ممزقة للبلاد التى توطدت فيها النظم الاجتماعية والسياسية . وبالرغم من هذا ، نجح فردى بواقعية اسلوبه ، وهى الواقعية التى تميزت بالتعبير عن المواقف الانسانية بحيث تصل الى ادراك واحساس المستمع، الى جانب واقعية الامور السياسية وفهم فردى صلة التقارب بينه وبين مستمعه، ونظر اليه نظره الى الرجل الشريف الذى يجابه الحقيقة . عبرت موسيقى فردى عن مختلف المواقف والشخصيات والجو المحيط بها فى اوبراته بهدف أن يجد المستمع نفسه

النمساويين والسلطات الباباوية خشية ان يصبحوا رجالا خطرين على الحكم . كان أول هؤلاء المؤلفين فردى الذى لم يتوقف فى ذلك الوقت عن البحث عن نصوص اوبرالية جريئة للغاية . واعتبر مدمرا لسياسة الحكم فى نظر المتطلمين الى ايطاليا المتحدة فى عهد الملك فيكتوريو ايمانويل Vittorio Emanuele لم يكن فردى يهدف بالضرورة الى أن يكون مؤلف ايطاليا القومى ، ولكن جمهوره وضعه فى هذه المنزلة ، فقد ظهرت هذه الامور السياسية فى بعض اوبراته ، وأنشد الشعب الايطالى اغنية الكورال الكبير Va Pensiero من أوبرا « نابوكو Nabucco » اعتراضا على سيطرة النمسا على ايطاليا عام ١٨٤٢ . تأكد جمهور الاوبرا الايطالية عام ١٨٤٣ أيام العروض الاولى الاوبرا «للمبارديون I lomardi alla prima crociata» من وجود دلالة على امكانية تحقيق الوحدة الايطالية . وبالرغم من هذا ، كان فردى ينظر الى الامور السياسية على انها عديمة القيمة : أو على انها نظام للحكم فحسب . كما رآها موتسارت من قبله ، ولكنه اختلف مع آمال موتسارت فيما يختص بوجود الفضيلة الانسانية ، فقد عبر فى اوبراته وكتب فى رسائله ان الجهود البشرية لاتحقق شيئا ، والعالم كله سوف ينتهى الى لا شيء . وعندما اراد فردى لاوبرا « دون كارلوس - Don Carlos » أن تعنى شيئا ، جاءت تعنى لا شيء . فقد اخذ هذه الدراما عن شيلر Schiller وغير محورها الرئيسي من خلال التعبير الموسيقى ، فإظهر الرجل الذى رسمه شيلر مضحيا بكل شيء وكل شخص فى سبيل المتطلبات السياسية ، مخفقا تماما فى اسلوب حياته المبني على التضحية والفداء .. حتى لو كان هذا مضادا لسياق النص . اختلف فردى مع موتسارت فى نظره للبشرية ، ونستطيع ان نرى ذلك فى المقارنة بين أوبرا « ادمينيو Idomeneo »

الاوبرا والتعبير عنها ، فلم يسمح لشيء ان يزعج تركيزه في شعوره الداخلى واظهاره في موسيقاه ، ونرى مثالا لذلك في اوبرا « الهولندي الطائر » التى اراد عرضها بدون استراحة ، كما اكد أيضا استحالة عرض اوبرا « ذهب الراين Das Rhiengold » باى فاصل او توقف، كذلك اوبرا « بارسيفال Parsifal » التى يستمر عرضها بدون توقف ، فتعزف الموسيقى حتى اثناء تغيير المناظر . تميزت موسيقى فاجنر بالحن قصيرة او مجموعة من النغمات او العبارات تتكرر فى العمل الاوبرالى بشكل مستقل ، وربما غير مرتبطة بمتطلبات حبكة الرواية وشخصياتها . هذا ما اشتهر به فاجنر وما اطلق عليه اللحن الدال « Lietmotiv » وهو عبارة عن لحن له شخصية إيقاعية متميزة يظهر فى الاوبرا ليدل على الشخصية فى كل مراحل تطورها ... فكل شخصية لها اللحن الخاص بها الذى يتفاعل مع الحان الشخصيات الاخرى والذى يتطور مع الاحداث الدرامية ويعبر عن افكار المؤلف وخبرته الموسيقية . ظهر الموتيف المتكرر فى اوبرات مونترفردى كما استعمله شوبرت Schubert ايضا ولكن فاجنر استعمله بتوسع وادراك عميق : فكان الاداة التى عبر بها عن وحي افكاره والوسيلة لتحقيق وحدة الدراما ، التى هدف اليها فاجنر من خلال النص الدرامى الشعرى .. والصوت البشرى .. والتوزيع الاركستراالى .. الخ فجاء معبرا عن عقله الواعى والباطن والتيارات العميقة فى احساسه ، فكان هذا منه تحقيقا لواقعية الاوبرا وتطابقها مع الحياة . كتب فاجنر الى صديقه « روكل Roeckel » عام ١٨٥٤ عن الحقيقة فى الاوبرا قائلا : « ان الحقيقة تفهم فى الاوبرا عن طريق التعبير الموسيقى » وقد تميزت موسيقى فاجنر بتحركها خلال الرواية واشخاصها ، معبرة عن خبراته الشخصية وجوانب طبيعته البشرية وداخله العميق الذى كان هو نفسه

فى حالة تماثل حالة شخصيات الاوبرا ، كما عرف بأنه مبدع اجمل الالحن الاوبرالية .

فاجنر Wagner : -

بدا فاجنر مثل بقية كبار مؤلفى الاوبرا بكتابة اوبرات ذات اسلوب ثورى دون أن يفقد احساسه بالطابع القصصى ، فقد جاء أسلوبه ثوريا نابعا من افكاره وانفعالاته الشخصية ، لأنه تعامل مع الرجال الثوريين ، وكان لهم تأثير طبيعي على مزاجه وانفعالاته ، واراد أن يشترك فى الثورات السياسية . اعتبر فاجنر رائدا لدعوى الثورة فى التأليف الاوبرالى ، ومما كتبه فى درسدن بعنوان « الثورة » (اعنى تدمير الاشياء والنظم الموجودة) ، وقد كانت هذه معتقداته عندما ألف المجموعة الكبيرة « خاتم النيبيلونجن Der Ring der Niebelungen » ولكن افكاره تطورت بعد ان بدا بهذا الاسلوب المتهجم ، ونفى فاجنر مرتين بسبب المضمون الثورى لاوبراته وافكاره الثورية التى لم تهدأ .

راى فاجنر انه ليس بحاجة الى كتاب لنصوص اوبراته « Libretto » فكتبها بنفسه، وبعد ان استعرض ماكتبه فى نصوص اوبرا الهولندي الطائر Der Fliegende Hollander قال عن نفسه انه بدأ مستقبلا كشاعر قادر على نقل انفعالاته الداخلية الى الآخرين ، واكتشف ان عقله سيتقابل مع عقول مستمعيه من خلال الاساطير . كان فاجنر يمتلك قدرة عالية فى التعبير عن الفن القصصى ، فجاءت اوبراه « اساطين الشعراء Die Meistersinger » حاوية بشكل واضح على المشاكل التى يعانى منها هو نفسه . عرف بقوة تعبيره عن نفسه فى محور اوبراته فتجاهل راحة المشاهدين والمفنيين والموسيقين وقادة الاوركسترا فى سبيل سيطرة افكاره على زمان ومكان احداث

غافلا عنه . كما استعمل امكانيات التوزيع الاوركسترا في الضخمة في التعبير عن الخليفة والطبيعة ، وايضا عن المشاعر البدائية الوحشية ، كما عبر عن الاحاسيس العميقة بوضوح من خلال الصوت البشرى .

فيرنو هنز Werner Henze : -

عرض هنز موسيقى أوبراته بضجيج مزعج معبرا عن حماقة القرن العشرين بشكل لطيف ، وقد ألف أولى أوبراته « طريق الوحدة - Boulevard Solitude » عام ١٩٥٢

عن قصة رومنتيكية قديمة هي « مانون ليسكو Manon Lescaut » تميزت بادخاله

لموسيقى الجاز عليها بكثرة . وفي عام ١٩٥٦ ألف أوبراه « الملك هيرش Konig

Hirsch » المبنية على رواية قديمة

والتي لم تحقق نجاحا أوبراليا مثل رواية « مانون » . تخير هنز الروايات القديمة لاداركة أنها بمضمونها الاسطوري ترتبط بأسلوب قالب الأوبرا وطرق تأليفها ، ولكن طريقتيه في معالجة هذا المضمون لم تكن أكيدة الوضوح ، فقد عالج مواضيع السحر هذه بدون اتقان ، وربما يرجع هذا الى رفضه ان يتعلم من فاجنر كيفية معالجتها . اتجه هنز اتجاها مباشرا الى الاسلوب الحالم في

أوبراه « امير هومبورج The Prince of Homburg » عام ١٩٦٠ ، ولم

يستمر في معالجة نصوص الاساطير الشعبية والامور الاجتماعية ، بل اهتم بصدق المواضيع الشعرية ، وقد ألف أوبرا « خيال العاشقين Elegy for young lovers » في

عام ١٩٦١ وبنائها على الاسس الاوبرالية القديمة في الاغاني الفردية « Aria »

وغناء المجموعات « Ensemble »

بالرغم من وجود الاغنية الشعبية فيها بشكل اساسي . لم يعرف هنز ماذا يكون بعد ذلك من المحاولات ، وقال عام ١٩٧٠ « أشعر بان

الأوبرا قد انتهت » لأنه رأى ان امكانيات الأوبرا لم تعد قابلة للنمو ، وان فساد مجتمعنا الحاضر قد اندر بحل مكوناتها ، وكان يدرك العلاقة الوثيقة بين التأليف الاوبرالى والمجتمع ، والتي عن طريقها تتحقق الواقعية في الأوبرا . كما أوضح ان فكرة نقل الدراما الى الموسيقى لم تنته بعد ، وقدم عام ١٩٧٦ عمله الرائع « نحن نصل الى النهر - We come to the river » الذى

لا يرتفع الى منزلة الأوبرا ، بسبب النقص في جوهر مضمون العمل وليس بسبب ضجيج الاوركسترا ذات الثلاث فرق نحاسية ، أو الاورج ، أو الايقاع المتنقل بين شخصيات العمل ، أو اداء أكثر من حدث على المسرح في وقت واحد ، أو عدم وضوح الفناء عموما . ويمكن القول ان هذا العمل ينسب الى الدراما الموسيقية وليس الى الأوبرا .

استعمل المؤلفون المعاصرون مكونات الأوبرا التقليدية استعمالا قليلا ونادرا بسبب التيارات الحديثة في مجتمع عالمنا المعاصر ، عالم السياسة والاقتصاد والحروب . واغضبت جماهير الأوبرا عقول المؤلفين المشتتة التى اتضح اضطرابها من المسافات الموسيقية اللامعقولة بين كل نفمة وأخرى . وقد تناولت الأوبرات الحديثة مواضيع لا تتلائم شخصياتها مع المجتمع المعاصر ، مما ترتب عليه نقص في الواقعية وثورية الفن الاوبرالى .



الواقعية الاوبرالية بين العرف والتقاليد :

ربط كل من موتسارت وفاجنر ودبوس الموسيقى بالسحر والاساطير والاحلام ، كما اهتموا جدبا بالمواضيع التى ترتبط بالانسانية ارتباطا وثيقا ، وادركوا الصلة بين الاساطير وامور البشر وقدموها في الأوبرا فكانت فنا رفيعا . والواقعية في الأوبرا لا تعنى محاكاة

الحديثة عن أحوال المجتمع المعاصر بفن رفيع ، فقد اتضح من تاريخ فن الاوبرا ان المشاهد يتحمس ويتعاطف مع المؤلف الذى يوضح له قوام أسطورة أكثر من الذى يلقي الاضواء على شخصية فردية في رواية من الواقع ، لذا فان المقاعد التى نراها خالية في عروض الاوبرات الحديثة ربما كانت رغبة من المشاهدين في المحافظة على تقاليد الاوبرا ورسالتها .

ظهرت واقعية جديدة في الاعمال الحديثة ، وهى مستمدة من واقعية موتسارت وفردى ، ولكنها ليست في نفس الدقة ، وخاصة فيما يتعلق باختيار شخصية البطل الذى يتطلب التحول في شخصيته قالب أوبرالى مختلف . لذلك أهتم المؤلفون الجدد بالشخصيات المرحية وأكثر من الجدية وأكثروا من قالب الاوبرا Opera buffa الهزلية والمسرحيات الفنتائية Singpiel ، فكان هذا هو الفارق الاساسى بين اوبرات الماضى والحاضر .

الاوبرا والادب واهمية النص في العمل

الاوبرالى : -

يوضح تاريخ الاوبرا أن كاتب النص هو المسؤول عن الفكرة الاصلية وحبكة الرواية في الاوبرا ، وان كان شكسبير نفسه قد أخذ كثيراً من مواضيع رواياته من الكتاب السابقين له ، فقد كان مسؤولاً عن اظهار قوة اسلوبه في مسرحياته . وقد اوجدت هذه القوة صعوبة في نقل مسرحياته الى الاوبرا ، وفيما طوعه فردى في « ماكبث » و « عطيل » ، وعن مابذله بويتو Boito من جهد في مسرحية « هاملت » .

كان التقارب بين المؤلف الموسيقى وكاتب النص صعب التحقيق في بداية التأليف

الواقع ، فقد أكد روسيني أن الاوبرا لا يمكنها محاكاة الواقع ، ولكنها فوق مستوى طبيعة الواقع وترتفع به الى عالم مثالي من السمو والرفعة . عبرت الاوبرا عن جوانب الحياة المختلفة من طريق الاساطير والاحلام فكان هذا هو مفهوم الواقعية فيها ، وان وجدت اوبرات عظيمة وكثيرة لكبار المؤلفين لم تعرض من خلال مواضيع اسطورية . استعمل مؤلفو الاوبرا الاساطير في اوبراتهم تلبية لرغبة المشاهد في ان يرى نفسه في شخصية الامير أو البطل في اطار اسطوري عبرت عنه الموسيقى فاقتربت احلامه من الحقيقة . والواقعية في الاوبرا تساعد الفرد على تقييم نفسه ، فعندما يرى نفسه في صورة البطل يرى جدية صموده امام ضغط النظام الاجتماعى ويتضح له مغزى الامور السياسية . يتعارض هذا الامر مع الاتجاه الفكرى المعاصر ، فقد اجمع الباحثون الاجتماعيون وعلماء النفس ورجال الدين على أن معظم تصرفات الفرد العصرية في تقييمه لنفسه تدل على أنانية هوجاء ، ففى عصرنا هذا يظهر قليل من المبتكرين العظام واعتاد الفرد على دور ثانوى في الحياة . ولكن الاوبرا تجعل الانسان المعاصر يفكر في نفسه ثانية .

صرح دريدن Dryden عام ١٦٨٥ ان تقاليد الاوبرا كان قد وضعها مؤسسو هذا الفن منذ القرن السابع عشر وأوصلوه الى الكمال وكانوا مؤهلين في نشر عرفه وتقاليده . وجدت معانى البطولة والفردية في القرنين السابع والثامن عشر ، واستمرت في أعمال المؤلفين المطلعين على أحوال المجتمع وتغيراته في القرنين التاسع عشر والعشرين ، ولوحظ أن مشاهدى الاوبرا كانوا وما زالوا في يقظة وعلى دراية بظروف واحوال مجتمعاتهم أكثر من غيرهم . يدرك مستمعو الاوبرا ان المؤلف يعبر عن تقاليد عظيمة مضادة لتيارات مجتمعة . ومن الخطورة ان يعبر مؤلفو الاوبرا

١ - عصر الباروك :-

أرسطو Aristo وهيندل Handel :

الف هيندل أوبرات إيطالية من بينها تسع وثلاثون أوبرا عرضت في عصره ، ثم توقف عرضها طويلا قبل أن يعاد عرضها . وأصبحت أوبراته الآن منسية ولا تقدم لها عروض إلا بصفة نادرة . لحن هيندل أوبراته في عصر الباروك من ملاحم الفيلسوف أرسطو حيث كتبت أوبراته خصيصا للحفلات الترفيهية في بلاط هذا العصر ، وكانت القصص العاطفية هي المطلوبة لهذه الحفلات ، فكانت غنية بروح المرح والتسلية والتأثير المسرحي . وقد أمكن تحقيق هذا التأثير المسرحي عن طريق تقدم تكنولوجيا المسرح في عصر الباروك ، وخاصة في مجال الإضاءة المسرحية والمناظر المتحركة وفهم وتأمل المؤثرات المسرحية المطلوبة . وأثبتت مجموعة أوبرات « فوريوزو Furioso » ، وهي التحف النادرة التي كتبها أرسطو ، أنها أكثر الأوبرات التي كتبت خصيصا لتسلية البلاط من خلال رواياتها الفنية بالأحداث ، والتي أظهرت جمال استعمال الإقنعة الملكية . اعتمدت جاذبية القناع على الملابس الباهظة التكاليف ، وأضاف الباليه الرائع إلى العروض الأوبرالية رونقا وجمالا . وعندما عرف دريدن Dryden الأوبرام ١٨٦٥ على أنها رواية شعرية تقدم بالصوت الفئائي والموسيقى الآلية ومزخرفة بالمناظر المسرحية والآلات والرقص ، كان يصف حفلات البلاط التنكرية Court masque .

فاق التأليف الأوبرالي حدود الطبيعة البشرية بظهور أوبرات « فوريوزو » بما اشتملت عليه من أخلاقيات غريبة ومثيرة للدهشة الأمر الذي كان مرفوضا في المسرحيات الأخرى ، فقد وصفت هذه الأوبرات بأنها عالم من الخيال في روعتها وجرابتها واشتمالها على العواطف ومعاني السحر . زودت أوبرات « فوريوزو » هيندل بعدد هائل من المواقف التي توحى

الأوبرالي ، ثم أصبح قابلا للتعاون والترابط . نرى أمثلة لهذا التعاون في مقام بين فردي وكاتب نصوص أوبراته ، فقد كان يبعث إليه بمقترحاته عن خطوط أو مواقف جديدة ، لأنه كان عليه أن يراعى ضرورة استمتاع المشاهدين بالحن الأجزاء الفئائية قبل كلماتها . أما موتسارت فقد رأى أن كاتب النص يعمل تبعا لأفكار المؤلف وخاصة في الأوبرات الخفيفة Opera buffa وأوضح لشتيفاني Stephanie الكلمات التي يريد لها للأجزاء الفئائية ، بل ألف أيضا معظم الحان أوبرا « الخطف من السراي Seraglio » قبل أن يكتب شتيفاني نصها . سيطر بعض مؤلفي الموسيقى على أسلوب نصوص أوبراتهم ، ومن بينهم بهوفن . فعندما أراد أن يغير في « ليونورا فيديليو » ، أعاد كتابتها وطلب من زونلايتنر Sonnleitner كاتب نصها الموافقة على ضم الثلاثة فصول في فصلين ، فما كان من الكاتب المسكين إلا الموافقة على ما فعله بهوفن بكلماته ، والاكتر من هذا أنه لم ير النسخة المعدلة . والموازنة بين النص الأوبرالي وموسيقى الأوبرا عمل صعب وشائك ، فهو يعتمد على اتحاد الكلمة المكتوبة أو المسموعة في المسرح مع روعة التعبير الموسيقي لهذه الكلمة ذاتها ، وقد لخص عالم النظريات الفرنسي « ميشيل دي شابانو Michel de Chabanon » هذا المفهوم : « للمسرح قوام وقوانين ومقاييس خاصة ، وتعارض هذه القوانين بشكل أو بآخر مع طرق التأليف الموسيقي ، مما يقيم التعارض بين فنون الأدب والموسيقى من أجل التعبير عن أثر واحد تحقق فيه الوحدة المتكاملة بين الأدب والموسيقى من خلال تنازلات تقدم بالتبادل لتحقيق التوازن بين امتيازات المجالين » .

اليكم دراسة عن هذا الموضوع من خلال تراث الأوبرا في مختلف العصور مع ذكر بعض الأمثلة .

مرة في التسجيلات ، وبالرغم من هذا نجد للاغنية ذات القسم المعاد معنى دراميا عظيما ، فاغنية « روجيرو Ruggiero » مثلا تعبر عن موقف درامى عميق حيث يصف روجيرو النمرة وهي ترغب في لقاء الصياد في الجزء الاول من الاغنية ، ثم يصف غريزة الامومة عندها ، فتبقى لتحمل صغارها في الجزء الاوسط . اما في اعادة الجزء الاول ، فنجد توازنا لطيفا في التعبير عن المشاعر المعارضة .

تميز أسلوب هيندل باقتباسه الموسيقى من أعماله وأعمال الآخرين في وقت كان الاقتباس فيه شائعا . وكانت شخصيات اوبرا الباروك بطولية مرسومة . صور هيندل بعض مواقف رواياته وعبر عنها تعبيرا صريحا مثل مشهد السجن او الفجنان المسموم او صرخة الانتحار .

وجد المستمع الحديث احباطا في تفضيل هيندل لاصوات النساء في القيام بادوار الرجال البطولية مثل دور « اريودانتى - Ariodan » و « اورلاندو - Orlando » و « روجيرو - Ruggiero » التي قامت بأدائها اصوات المتزوسوبرانو Mezzo Soprano « والادوار الشريرة مثل « بولينيسو Polinesso » التي قامت بأدائها اصوات الكونترالطو « Contralto » كتب هيندل ادوار الرجال الحادة لاصوات التنور - Tenor في اوبراته الاخيرة مثل « سولومون - Solomon » و « سامسون - Samson » و « سيميل Semel » و « هرقل Hercules » اما ادوار الرجال القليظة فقد قام بأدائها اصوات النساء في طبقة الالطو والكونترالطو من أجل ايجاد التقارب بين ألوان غناء مجموعة الخصيان «الكستراتو الايطاليين» Casratot وكان المستمعون في عصر هيندل يحبون هذا اللون من الغناء وينفرون من اصوات الرجال الحادة ، لانها كانت تؤدي بأسلوب سوقى . امتدت اوبرات « فوريوزو » لهيندل

بالدراما الانسانية ، وقد ناسبته تماما ، لانه فنان تتفوق احساسه ومشاعره على عقله وفكره ، وقد كان وثنيا في أعماقه مثل ارسطو ، فوجد في الاوبرا مخرجا ، مثلما وجد ارسطو من قبل ، يعرض فيها مواضيع دنيوية لا تهدف مبادئها الى التعبير عن الحياة الاخرى ، وانما تهدف الى افعال البشر بما فيها من انحرافات وحب الحياة .

سمى ارسطو ملحمة الشهيرة بـ « رقصة الحماقة Dance of folly » تعبيرا عن الحياة البشرية ، التي اوضحتها اوبرات « فوريوزو » وتخبر لأعماله الادبية شخصيات مفعمة بالحياة والانانية والبعد عن العقلانية ، وعبر عنها هيندل موسيقيا ، فكان ذلك دليلا على وثنية الرجلين . تميزت ملاحم ارسطو واوبرات هيندل بأنها غير مرهقة للعقل ، وتناسب التفكير السعيد المريح ، فهي تعرض الخبرات الحية دون اثقال لنظام التفكير العقلى ، وتظهر أساليب الحياة بما فيها من سحر بعيد عن الواقع . وقد اتضحت عبقرية الرجلين في أسلوب وضعهما للشعر والموسيقى . ادخل هيندل بعض التقاليد في قالب الاوبرا ، منها الاغنية ذات القسم المعاد « da capo Aria » ، التي وصلت الى قمة قلوبها في الفترة الاولى لعصر الغناء الجميل « بل كانتو - Bel canto » ولم يسبب التكرار اى ملل عند سماعها ، لان الاجزاء المعادة فيها كانت تؤدي في ذلك الوقت مجملتها بابتكارات وزخارف الاداء ، بخلاف الغناء في القرن العشرين حيث تنقص المغنى الشجاعة والقدرة على أداء مثل هذه الابتكارات ، مما يسبب بعض الملل عند المستمع . ادخل هيندل بعض التعديلات الحديثة على هذه الاغنية مثل حذف الجزء الاوسط منها « ب » فضلا عن حذف الاعادات في بعض الاغاني ، واتسمت اوبراته عموما بطولها الزائد بالنسبة لاحتمال المستمع الحديث ، فمثلا يعاد مشهد الرحمة في اوبرا « آلتشينا Alcina » احدى عشرة

وجد موتسارت ضالته في نصوص دابونتي، فقد كان كاتب نصوص معظم أوبراته العظيمة. امتاز دابونتي ببراعته في تجميع النص الاوبرالى من مصادر مختلفة، وصياغته بطريقة ناسبة أسلوب موتسارت، وكان ذلك تعبيرا عن موهبة فائقة، وقد عرف بأنه استاذ في صياغة النص الاوبرالى، فكان يأخذ اجمل ما في مسرحيات الكتاب الاخرين ويطوعه لنصوص اوبراته. نرى مثالا لذلك في نص اوبرا « هكذا هن جميعا - *Così fan Tutte* » التى بنيت على مجموعة أفكار مأخوذة عن عديد من المسرحيات والاوبرات المبكرة، كما تحتوى على أغنية « *Aria* » نقلت كاملة من اوبرا « ديميتريو - *Demetrio* » تأليف ميتاستاسيو *Metastasio*. اكتملت في

العصر الكلاسيكى جوانب نقص التأليف الاوبرالى في عصر الباروك من حيث الربط الروائى، فقد غير موتسارت بعقريته التعبير عن الدراما من خلال الديالوج واللقاء المنغم، وعبرت موسيقاه عن المحادثات بين شخصيات الرواية، فنقل الى الاوبرا ظاهرة عصر الصالونات وهى ظاهرة اجتماعية رئيسية مميزة في ذلك الوقت. وقابل الانطلاق الطبيعى في التحدث انطلاقا في موسيقى موتسارت وعبرت اوبرا « زواج الفيجارو » عن ثورة فنية هدفها ترابط الادب والموسيقى، وقد أخذ موتسارت هذه الاوبرا « *Figaro* » عن مسرحية كتبها بومارشيه واعدتها للاوبرا دابونتي. وعندما نقارن بين المسرحية والاوبرا، تتضح لنا التنازلات التى تمت في الادب والموسيقى من أجل تحقيق الوحدة والتكامل في التأليف الاوبرالى. فقد دارت مناقشات عديدة حول المسرحية من حيث اشتمالها على مضمون ثورى سياسى، ومن حيث كونها ثورة أدبية وثورة فنية موسيقية. حول بومارشيه وموتسارت، أسلوب البطل المأساوى، الذى كان سائدا في ذلك الوقت في التأليف الاوبرالى الى أسلوب الاوبرا الهزلية،

كتقليد اوبرالى عبر التاريخ، فقد ظهرت لمحات من أعماله في مؤلفات موتسارت في القرن الثامن عشر، وذلك لان هيندل كان ماهرا في الموازنة بين تقاليد قالب اوبرا الباروك وبين ضرورة وجود التعبير الدرامى، فلم يدع التقاليد تقتل التعبير الدرامى وخاصة في اوبرات « الفوروزو ». كما بدأ ميلاد المشاهد الاوبرالية الكبيرة للقرن الثامن عشر في اغانى هيندل الناجحة، ونرى ذلك في اغانى « اريودانتى » عندما عبرت جنيفرا *Ginevra* عن حبها له من خلال حديثها مع وصيفتها، وقد عاد فردى الى هذا التقليد في اوبرا « غادة الكاميليا - *la Traviata* ».

استعمل هيندل فرقة أوركسترا الباروك كاملة. وبالرغم من هذا فقد عبر عن المواقف الدرامية باستعماله لعدد قليل من الآلات الموسيقية تعارضت اصواتها مع التعبير عن هذه المواقف، ومع ذلك فقد دلت ابتكارات هيندل الحديثة على انه من أعظم المجددين في موسيقى الباروك.

ب - العصر الكلاسيكى :

موتسارت Mozart ، دابونتي Da Ponte

وبومارشيه Beaumarchais :

يعتبر موتسارت أحد الفنانين العباقرة، وكانت مؤلفاته ناجحة في حياته ومازالت ناجحة حتى يومنا هذا بتعبيرها الصادر عن الطبيعة البشرية. استطاع موتسارت ان يعبر عن حماقات البشر مظهرا فائدة الشك في حياة الانسان وذلك من خلال طريقة الاداء المباشر لشخصيات اوبراته سواء المعبرة عن الحق او التعقل، كما عبرت الشخصيات الكوميديّة أيضا عن الانسانية بصدق، لذلك ارتبط لفظ الانسانية دائما بجوهر وروح أسلوب وموتسارت.

ح - التجديدات والتغيرات التي ادخلها موتسارت ودابونتي على الاوبرا : -

ما ذا يقول قارئ المسرحية بعد ان استمع
الى الاوبرا ؟

ان اكبر تغيير ملموس في بناء المسرحية هو ما فعله موتسارت ودابونتي بالفصل الثالث ، الامر الذي اضعف هذا الجزء من المسرحية ، ولكن متطلبات التأليف الاوبرالى بسطت هذا الضعف ، واعتبره المستمع تنازلا من الناحية الادبية لاجل ترابط القالب الاوبرالى . يقع هذا التغيير الرئيسى في حذف المشهد الطويل لغرفة المحكمة في الفصل الثالث من المسرحية ، وكان حذف هذا المشهد تصرفا حكيما من دابونتي لانه رأى فيه انحرافا في موضوع المسرحية . وقد كتبه بومارشيه بسبب تاريخه الشخصى مع القضايا والمحاكم ، فكان هذا الحذف هو الامل الوحيد في الحفاظ على ترابط مضمون الاوبرا واستفراقها للطول الزمني المعقول . ادخل موتسارت مشهدا ليس له وجود في المسرحية لتغطية مشهد المحاكمة ، فقدم لقاء منغما Recitative والاغنية الملحقة به Dove Sono للكونتيسة . قدم دابونتي تغييرات فرعية اخرى الى جانب هذا التغيير الرئيسى للنص الاوبرالى ، منها تخفيف اللهجة القوية المعارضة للاستقراطية التي قصدها بومارشيه في المسرحية لاسباب سياسية ، وقد كتب دابونتي الى امبراطور النمسا جوستاف الثانى Gustav II بهذا الخصوص يؤكد له انه حذف واختصر كل ما يمكن ان يسبب الى اللدوق واللياقة او يؤثر على نوعية الترفيه الذى امر به عظمتة . حذف دابونتي تقريع « فيجارو » للاستقراطية في الفصل الخامس من المسرحية ، وان كان من المذهل ان يحتفظ (موتسارت ودابونتي) بجوهر روح هذا

فقد الف بومارشيه مسرحيته بطريقة تتعارض مع الخلفية التاريخية لمسرح القرن الثامن عشر الذى اتسم بالركود وقلة النشاط في الحركة المسرحية ، حيث كان الجمهور يميل الى الاقلال من مسرحيات موليير Moliere ، التى اعتبرها في ذلك الوقت كوميديا مملة ومبتدلة ، بسبب اغفال هبة البطل المأساوى . جاء بومارشيه في الوقت الذى كان الضحك فيه مستبعدا ومرفوضا من الجمهور وقدم مسرحياته « زواج الفيجارو » و « وحلاق اشبيلية » في أسلوب كوميدى عاطفى ، دون استبعاد للتأثير الكوميدي الباكي . كما بذل محاولات جدية وارادية لتجنب ملامح الابتذال في الكوميديا ، واستبعد مفهوم الدراما الجديدة . قدر موتسارت الثورة الادبية التي حققها بومارشيه في المسرح الصحيح ، وخطا خطوة بنقله المسرحية الى الاوبرا متجنبنا الجمل الثقيلة والصخب غير الطبيعى في الاوبرا الجديدة Seria فكان هذا منه ثورة وتجديدا في التأليف الاوبرالى . نرى هذا التجديد بوضوح في اوبرا « زواج الفيجارو » ١٧٨٤ حيث عرضت بعد ذلك في مختلف دور الاوبرا في اوربا . وتتضح في هذه الاوبرا الخطوط العريضة التي بنى عليها موتسارت اوبراته التالية من حيث تقييم ادوار النساء الرئيسة (شخصية الكونتيسة الجادة وشخصية سوزانا المرححة) ومن حيث سيطرة المرح والفكاهة على معظم الشخصيات النسائية في الاوبرا . اوحى المسرحية لموتسارت بوضع موسيقى ملائمة لها ولنظام الحركة فيها ، ولكنه تبرم بعدم اعتبار بومارشيه لموسيقى الشعر واهتمامه بدلا من صدق وبلاغة التعبير الادبي وابراز شخصيات المسرحية . تطلب تلحين « زواج الفيجارو » حركة موسيقية مرحة واحساسا بروح الكوميديا وذلك لما تحتويه من مواقف ملتوية واحداث مرنة . ويرجع الفضل جزئيا في نجاح موتسارت الى اظهار وافشاء المواقف الكوميدية الكامنة ، والتجديدات التي انجزها بومارشيه في المسرحية .

المشهد عندما وجه « فيجارو » هذا التقرير الى « سوزانا » خطيبته بسبب خيانتها .

ربط موتسارت ودابونتي اجزاء المسرحية المفككة من اجل تأليف اوبرا مترابطة ومتواصلة .

اوجز موتسارت ودابونتي الفصل الثاني من خلال الانتقالات من ثنائي الى ثلاثي الى رباعي الى خماسي ، ثم الى سداسي النهاية للفصل الثاني في عشرين دقيقة . امتاز موتسارت ودابونتي بمقدرتهما على تركيز احداث متعددة ، وفي التدرج في نماء الموضوعات بافنية واحدة . تطابقت الاوبرا والمسرحية في محيط شكلهما وجوهرهما ، ففي النصف الاول (الفصل الاول والثاني) يكون التركيز على غيرة الكونت ، وفي النصف الثاني (الفصل الثالث والرابع) يقدم اعلان خيانتها .

استطاع دابونتي وموتسارت ان يضاعفا تعبيرهما لاجزاء المسرحية او يضيفا اضافات ضرورية تكمل خبرات واهداف بومارشيه ، كما عبر موتسارت عن لباقة بومارشيه الادبية .

د - العصر الروماني :

عالم اوبرالي جميل يحققه تعاون بين

فيلشي روماني ¹ Felice Romani وبليني

Bellini

ارتفعت منزلة كاتبى نصوص الاوبرا عندما بدأ مديرو دور العرض في توظيفهم لكتابة النصوص الاوبرالية ، ومن بين كاتبى دور الاوبرا الايطالية فيلتيشتى روماني ، الذى حقق شهرة ادبية ودرامية ، وكان آخر كتاب الاسلوب الكلاسيكى الجديد . اتسمت نصوص روماني بالحبوية وان كان فيها قصور

في ضروريات القالب من حيث الايقاع المنظم وطول الخطوط الشعرية ، ومع ذلك فقد نجحت في اظهار الهدف الدرامي وتوضيحه في اطار جميل . ابهجت نصوص روماني مؤلفي الموسيقى من حيث الذوق وحبكة الرواية وخلق الشخصيات ، كما كان يشتهر بموسيقية النص ، فكانت وحيا مباشرا للاحانهم ، وقد رغب كثير منهم في تلحين نصوصه امثال دونتستى وبليني والمعاصرين لهما . .

تعاون روماني وبليني في التعبير عن عالم اوبرالي جميل بالرغم من ان بليني كان يرى في نصوص روماني اسهبا وتطويلا ، كذلك قصورا في البساطة والتخليص ، ولم يحرز اول عمل لهما نجاحا يذكر وهو اوبرا « زايرا Zaira » ولكنهما استمرا في العمل سويا ، والفا اوبرات اخرى ناجحة منها « سونامبولا - Sonnambula » التي حققت نجاحا عظيما اسعد الرجلين فاستمرا في انتاجهما وقدموا بعد ذلك اوبرا « نورما Norma » على مسرح سكالا بميلانو عام ١٨٣١ . تميزت هذه الاوبرا ببراعة تأليف الاغاني الفردية Arias واللقاء المنغم Recitative الملحق بها والتوزيع الاوركستراالى الملثم مما اعطاها قوة انفردت بها ، فكانت اعظم اوبرات بليني . تحكم المؤلف الموسيقى في نصوص هذه الاوبرا ، علما بان روماني لم يسمح بهذا في الاوبرات السابقة . وكان بليني يطلب من روماني كلمات انيقة لنصوص اوبراته عموما كما اثر سلبيا على عمق معانى الكلمات ، كما كان روماني مثقلا بكتابه نصوص اخرى عديدة لمؤلفين آخرين ، فلم يكن لديه الوقت للتمعن في عمق معنى الكلمة . اتسمت اوبرات بليني بالرفاهية والحساسية ، فهي تشتمل على كلمات انيقة والحن جميلة فحسب ، وهذا ما جعلنا نرى فيها عالما من الجمال .

جمال الحانه والمهارة المطلوبة في ادائه ، حيث يرتفع هذا الاسلوب ويسمو في وجدان مستمعيه . توقع محبو هذا الفن اصواتا ملائكية ماهرة تحلق وترتفع فوق مستوى الارض والبشر . وقد عبرت اوبرا «ماريا ستواردا » واوبرا « لوتشيا » بصدق عن سمو هذا الفن من خلال طريقة نقل كاتب نصوصهما بارادى Baradi تلحين دونيتستي للمسرحية والقصة . فقد قدم شيللر (سيميتريه) اى تماثلا كاملا وجيدا للمسرحية ، حيث قسم المشاهد بين سجن الملكة مارى ومحكمة الملكة اليزابث ، وجاء التركيز في الفصل الاول والخامس على الملكة مارى . وفي الفصلين الثاني والرابع على الملكة اليزابث . اما الفصل الثالث فكان مخصصا للمجابهة بين الملكتين . نقل هذا التقسيم كما هو الى الاوبرا فساعد على التناقض في كفاءة الاداء اهمية الادوار الرئيسية ، كما وزعت الاغاني الفردية بالعدل وكذلك الاغاني الثنائية Duets التي اشترك في ادائها البطلتان بالتساوى ، ما عدا اغنية الصلاة الاخيرة التي كتبت لماريا « الملكة مارى » والتي شددت انتباه وسماع الجمهور . اختلفت الاوبرا عن المسرحية في اظهار المضمون السياسى او المواقف العاطفية . ففي المسرحية يوضح الابطال الثلاثة الناحية السياسية ، اما في الاوبرا فيعبرون عن الامور العاطفية ، حيث نرى الملكة اليزابيث غيورة لاشتراك الملكة مارى معها في حب ليشتر Leicester ، بينما نراها في المسرحية خائفة على عرشها وتاجها . حذف بارادى ودونيتستي جزءا من المسرحية لانها كانت طويلة ولا تناسب اوبرا ال « بل كانتو » كما وجد بارادى في المسرحية بعض الاجزاء المعقدة مثل الحوار حول قتل زوج مارى الاسكتلندى . نقلت جرائم مارى الى الاوبرا ولكن التركيز عليها اختلف من نبل شخصية بطة دونيتستي .

نرى قمة المسرحية والاوبرا في موقف الصمت عندما تقابلت نظرات الملكتين ، وقد عبر دونيتستي عن هذا الموقف بزغرودة Trill

هـ - شيللر Schiller وسكوت Scott

والبل كانتو Bel Canto فى اسلوب

دونيتستي Donizetti

تعني الرومنتيكية التحرر من قيود الكلاسيكية الجديدة من ناحية ، والواقعية من ناحية اخرى . والرومنتيكية هي تعبير عن الخبرات العاطفية والعقلية لشخصية الفنان . اتبع اسلوب البل كانتو فى الاوبرا الرومنتيكية ، ويمتاز هذا الاسلوب بجمال الالحن والحليات والزخارف الفنية التي تشد المستمع . ويتلخص جوهر البل كانتو فى سيادة وسيطرة جمال الالحن وروح البهجة والمرح . ونرى بريق هذا الاسلوب فى الاوبرا الرومنتيكية .

الف دونيتستي اوبرا « ماريا ستوردا - Maria stuarda » عن مسرحية شيللر ، ووضع اوبرا « لوتشيا من لا مرمور - Lucia di Lammermoor » عن مسرحية سكوت ، ويعتبر كل من شيللر وسكوت من اهم الشخصيات التي ناسبت اعمالهم الادبية التأليف الاوبرالى وكان اسلوبهما فى الكتابة متلائما مع الاوبرا وطرق كتابة نصوصها . لم يكن شيللر غريبا عن مجال الاوبرا ، فقد كتب بعض النصوص الاوبرالية ، وهو من اعظم كتاب المسرح المعبرين عن الرومنتيكية الاوربية . اختلف العملان فى اساسهما الادبي الفني ، فعندما حول دونيتستي مسرحية شيللر « مارى ستوارت » وقصة سكوت ، وعروس من لامرمور » مع اسلوب البل كانتو انتهت المسرحية والقصة بالموت ، كما احتوت المسرحية على مواقف درامية قوية مثل موقف الغضب الهائل بين الملكة « مارى » والملكة « اليزابث » . كان هذا ثورة ضد النهايات السعيدة للاوبرات الجديدة المبكرة ، وكان هدف دونيتستي الموسيقى هو عرض الاغاني الفردية وغناء المجاميع من أجل اتقان صياغة ال «بل كانتو» وحتى يتغلغل فى وجدان مستمعيه من خلال

بمواضيعها التاريخية التي قدمت عروضاً هائلة في عالم التاريخ . كان سكريب يسمح لما يربير بتغيير ما يريده في كلمات النص طالما لا يؤثر هذا على المواقف والمشاهد التي كان هو المسيطر على حبكةها ، فانتقلت أوبراته من قمة الى أخرى وكانت مليئة بالمعجزات المؤثرة ، واقبل المشاهدون بأعداد هائلة لسماع أوبراته والتصفيق لكاتب النص .

ز - سكريب وفردى ومتاعب تعاونهما :

عندما تعاون سكريب مع فردى في تقديم الاعمال الاوبرالية بدأت المتاعب ، فلم يكن فردى بالمؤلف الذي يترك رسم او تخطيط شخصيات اوبراته لكاتب النص ، بل كان يقدمها بنفسه من خلال موسيقاه ، كما كان يسيطر سيطرة كاملة على نصوص اعماله ، الامر الذي لم يقبله سكريب ، علما بأنه سمح قبل ذلك لمؤلفي الموسيقى بالتصرف في تغيير كلمات نصوصه ، الا انه لم يرض عن هذا مع فردى ، لان فردى كان معتاداً على تصفيق الجمهور له ولومسيقاه كما اعتاد ايضا على طاعة كاتبى نصوصه . وكان هذا تحدياً من سكريب ، لذلك تجاهله فردى . واخذ مسرحياته وطوعها بما يناسب اهدافه الموسيقية . ونجد مثالا لذلك في مسرحية « جوستاف الثالث Gustave III » التي اخذها فردى وربط بين مشاهدتها ، وبسط في شخصياتها وقدم منها أوبرا « حفل تنكري Ballo in Marschera » دون اعتبار للتعارض او الاختلاف مع المسرحية وكلماتها . وكانت هذه هي طريقة فردى في التعامل مع كاتبى نصوص اوبراته ، فقد علم تماماً ما يريده من كاتب النص وطلب ان يعرض عليه شكل الفكرة الاصلية لموضوع الاوبرا ، لانه رأى ان نجاح الاوبرا يبنى على التعبير عن فكرة مناسبة ذات قيمة ادبية ، وان العمل الاوبرالى ينمو ويتفاعل بالكلمات والموسيقى منذ بداية تأليفه ، ومن خلال

في الاوركسترا اوصلها الى قمتها ، وغطى هذا الصمت بسداسى عبر عن الانفعالات الكامنة في صدرى الملكتين ، اى حقد وانتقام اليزابث وذعر وخوف ماري ، وكانت البساطة في التعبير الموسيقى هي الوسيلة المسيطرة على أسلوب دونيتسى في تصوير انفعالات الملكتين ، وخاصة ماري ، فهي تمثل البطلة المناسبة لخصائص أسلوب اوبرا الببل كانتو بخواصها وعواطفها القوية .

و - سكريب Scribe وفردى وعالم المسرح :

كانت تطلعات مستمعى الاوبرا الفرنسيين اكثر من تطلعات الايطاليين ، فبينما كان الجمهور الايطالى يقبل ببساطة على أوبرات بلليني من اجل الاستماع الى الاغاني الفردية الجميلة او النغمات الحادة المعلقة ، التي تظهر براعة المغنى ، كان الجمهور الفرنسى يطلب ما هو اعمق ... اى الاوركسترا الغنية ، والحدث الدرامي القوي ، والباليه والكورال الكبير . وفي نهاية النصف الاول من القرن التاسع عشر ظهر الكاتب الاوبرانى اوجين سكريب Eugene Scribe وكان مستمعو الاوبرا الفرنسيون على اتم استعداد لتدقيق نصوص اوبراته العظيمة ذات المواضيع التاريخية الكاسحة ، فقد كانت النصوص المعنية ثروة للاوبرا الكبيرة Grande Opera وبتعاونه مع مايربير Meyerbeer واوبير Auber قدم للفرنسيين معجزة تلو المعجزة . اختلف سكريب عن رومانى في كل شيء ما عدا نظريته لكاتب النص على أنه الشريك الاهم في المشروع الاوبرالى ، وقد نجح في تحقيق ذلك بالفعل .. فنسبت الاوبرات اليه وليس الى مؤلف الموسيقى . تميز سكريب بكونه كاتب التأثيرات المسرحية اكثر من كونه شاعر كلمات ، وأوضح لمستمعيه المواقف المسرحية ، فاعجبوا بالمشاهد اكثر من اعجابهم بالكلمات . وجعل مستمعيه يقبلون الاوبرا كفن بطولى وملحمى

اوبراته الخاصة به ، ولكن من يقرأ نص اوبرا « عطيل » يرى التحفة الرائعة في تطويع المسرحية وضغطها وتحويلها الى اوبرا ذات خبرة مسرحية وغنائية عظيمة . اعجب فردى بما قدمه بويتو له وان كانت الاوبرا لا تطابق المسرحية أو شخصياتها .

ح - فردى وشكسبير حيال اوبرا « ماكبث »

Macbeth

لا يمكن ان نجزم القول بأن عصر ال « بل كانتو » انتهى تماما وأن عصر الواقعية في الاوبرا بدأ في منتصف القرن التاسع عشر . ولكن فردى اعترض في عام ١٨٤٨ على قيام السوبرانو تادوليني Tadolini بدور ماكبث في عرض افتتاح الاوبرا في ميلانو ، قائلا ان للسوبرانو قوام جميل محبب في حين ان ماكبث يجب ان تظهر فظة وقبيحة ، والسوبرانو تتمتع بصوت جميل ملائكي واضح وهو يريد لماكبث صوتا خشنا ، مختنقا وشيطانيا ، فدل اعتراض فردى هذا على بدء نهاية اسلوب ال « بل كانتو » . قدم فردى افكارا حديثة عن واقعية الفناء المسرحي في هذه السنوات ، وكانت اوبرا « ماكبث » هي اول مثال ظهرت فيه حساسية جديدة في القيم الادبية والدرامية مما زاد في نمائها الفنى والتعبيرى ، فكانت مقاربة للغاية مع المسرحية . اجبرت طبيعة المسرحية فردى على تبسيط وتهذيب الحليات والزخارف بالرغم من ضغط تقاليد التأليف الاوبرالى . وقد ادرك تماما ان اضافة اى مؤثرات دخيلة على المسرحية سوف يؤثر على نجاح الاوبرا .

تقابل فردى وشكسبير في التعبير عن الواقعية في الاوبرا وان كانت اوبراتها قد لاقت بعض النقد في أنه ينقصها البراعة

الفكرة الاساسية التى تحدد الاحداث الدرامية واسلوب التلحين .

راى فردى ان على المؤلف الموسيقى تحديد كلمات معينة لكاتب النص لتكون دعامة للفناء ووحيا للموسيقى ، كما تكون الاداة التى توضح العواطف والانفعالات المهيمنة على كل مشهد . كان تجسيم الكلمة المسرحية اساس دقة فردى العظيم من توحيد العمل الاوبرالى ، وفي نفس الوقت كان هذا التصوير للكلمة المسرحية Parola Scenica بما تشتمل عليه من تقاليد الكتابة يرتبط بكاتب النص الاوبرالى . عالج فردى الكلمات مثلما عالج التأليف الموسيقى ، وكان متذوقا لمواضيع الادب ، ونرى ذلك واضحا من اهتمامه بأعمال شكسبير وشيللر . اعطى التدقيق الرفيع للادب لفردى حق انتقاد كاتبى نصوص اوبراته ، فقد انتقد الشعر والكلمه ، وفضل ايضا البلاغة وسلامتها في المشاهد المسرحية ، فكان يعتقد أن كلمات الاوبرا انما هي كلماته هو وانها تواجدت في النص ، لانها تعبر عن افكاره فقط ، وكل ما هو حقيقى في النص ينسب حقا الى الكلمة المسرحية .

كان فردى محظوظا في اكتشافه لكاتبى نصوص اوبراته فقد تعاون مع « اريجو بويتو Ariogo Boito » تعاونا متكاملًا . فقد كان بويتو قويا في الكتابة فكتب نصوصا فاقت احتياجات مؤلفى الاوبرا في عصره . اعجب بويتو مثل فردى بأشعار شكسبير ، وترجم له مسرحيتى « روميو وجوليت و « انطونيو وكليوباترة ، كما كانت رغبته لا تقل عن رغبة فردى في نقل مسرحيات شكسبير الى الاوبرا ، فنقلها بموهبة ومقدرة فائقة ، علما بأنه لم يكن قادرا على ضبط

درامية عالية وشخصيات مرسومة بقوة واثقان ، وان كان بها بعض النقائص الشكسبيرية الطفيفة والغموض في الاهداف . جسم فردى الصور الدرامية الثلاث في الاوبرا وهم ماكبت وزوجته والساحرات . وقال النقاد عنها انها الاوبرا التى تخلو من الحب ، وذلك لان روح المرح والجمال والحب مختصرة فيها بصورة مؤلمة ، وقد حافظ فردى على الجو القائم للمسرحية ، كما استطاع ان يظهر التوتر ، الذى بدونه تصبح ماكبت لا شىء . كذلك عبر فردى عن هذا التوتر مستعملا الايقاعات كأساس للبناء الموسيقى فى الاوبرا والخلايا اللحنية والاشكال الايقاعية القصيرة المتكررة Motives ، من أجل التعبير عن المؤثرات الشيطانية . ويكفي ان نتابع العلاقة بين ايقاعات الاوبرا فتتضح لنا النقاط الحاسمة فيها مع نمو الاحداث . عبرت موسيقى فردى عن ادق المفاهيم مثل جوانب الشر والخير ، التى تتصارع فى عقل ماكبت باستعمال الات النفخ الخشبية فى جملة موسيقية تشتمل على تحويلات موسيقية تعطيها طابع القلق وعدم الاستقرار . ومن المواقف التى عبر عنها فردى تعبيرا موسيقيا عميقا ، موقف استحواذ الشيطان على عقل ماكبت حيث كتب للوتريات حركات دائرية تعتمد على الايقاع ، وتوضح ان ماكبت يقترب فى هذه اللحظة من فقدان وعيه . وهكذا نرى كيف الف فردى الايقاع بأسلوب مميز .

دل التعاون بين فردى وشكسبير على أن فردى شعر باندماج روحه مع روح شكسبير الدرامية ، وعلى تقديره لسيد التعبير عن قلب الإنسان .

الفلسفية والصدق التام، ولهذا النقد أسبابه التى تلخص فى أن فردى أدرك حدود الواقعية فى الفن ، وهو الأمر الذى تعلمه أو تعلم بعضه من شكسبير، حيث رأى أن مرآة الشعر تحرف من الواقعية من أجل كشف أساس نوميّات البشر والتعبير عن مشاعرهم ، تشمّل مسرحية « ماكبت » مختلف الأماكن التى تثير النبض الفنى للمؤلف الموسيقى ، لذلك كان فردى منشوقا لتلحينها ، أما شخصيات المسرحية الرئيسية فلم تكن رقيقة بل كانت مروعة ، كما أن للمسرحية لونا قاتما يعمها كان له تأثير مباشر عليه ، فكان أفكار الإلهان الأساسية للمسرحية قبل أن يكتب « فرنسيسكو ماريا بياي Franceso Maria Piave النص الاوبرالى Libretto أبرز فردى فى أوبرا ماكبت أضواء وتجديدات دلت على عبقرية سابقة للعصر ، وكان جوهر نضوج الجمال الفنى فيها نابعا من حيوية الدراما فى المسرحية وليس من تقاليد التأليف الاوبرالى فى عصره من حيث الاهتمام بجمال الصوت ، فقد أدرك فردى تماما أن أوبرا ماكبت لن تحقق التأثير المناسب فى حالة تجميل أداؤها . قام أبطال الاوبرا بتدريبات عنيفة وطويلة وقد قالت المغنية « نيني بريرى - Nini Barbieri : « ان فردى أراد منهم ان يتكلموا بالموسيقى ، اى ان يعبروا عن معانى الكلمات قبل ان يغنوها . وطلب من أبطال هذه الاوبرا الوانا مختلفة فى أداء الصوت من أجل التعبير الصادق عن المواقف الدرامية . تعتبر رواية ماكبت من اعمال شكسبير التراجيدية الناضجة ، وقد ساعد تكوينها فى تحويلها الى أوبرا .

وقد أدخل كل من فردى وبياي تغييرات قليلة جدا على المسرحية ، التى تحتوى قمما

ليست برسالة عام ١٨٤٩ قال فيها انه لن يستطيع ان يلحن نصوصا اوبرالية لسكريت اوديماس Dumas .

أكد فاجنر ان تلحين لغة الشعر لا يحقق التعبير الموسيقى الكامل عندما يشترك فيها اثنان ، شاعر وموسيقى . وان النجاح العظيم يتحقق فقط عندما يقوم شخص واحد بعمل الشاعر الموسيقى أو الموسيقى الشاعر . وبالفعل ألف فاجنر القصيدة الهائل «الخاتم Ring» وعندما كان يكتب النص الخاص به اخذت الموسيقى شكلها المطلوب في ذهنه . اخذ فاجنر عن سكريت عناصر حبكة الرواية وطرق بناء النص الاوبرالى التي اعجب بها ، مثل التصور والخبرة الكبيرة في موسيقية الكلمات ، فصقل نصوص اوبراته التي اعددها للعرض على مسرح بيروت ولم يرغب في تأليف اوبرا فرنسية باللغة الالمانية بل كان طموحا في استكمال الاوبرا الالمانية المبكرة بأسلوب الماني مميز .

كانت معالجة فاجنر للصمت في الاوبرا «الذي كان عنصرا قديما في التأليف الاوبرالى» معالجة جديدة ومبتكرة ، فقد ترك كاتبو نصوص الاوبرا من قبله شخصية من الشخصيات صامتة وغير متحركة على المسرح ، لان المؤلف لم يكتب لها شيئا تقوله ، ولا يستطيع المخرج ان يدعها تترك المسرح لانها سوف تشتت في الاداء مرة اخرى . اما فاجنر فقد جعل الصمت فاعلية معبرة . ونرى امثلة لقوة تأثير الصمت في اوبرا «لوهنجرين» في موقف لوهنجرين الصامت الذي يدور حوله محور أحداث الاوبرا . كما نرى الصمت الرهيب في اوبرا Parsifal اثناء الاحتفالات الدينية بقلعة الصوفية ، حيث نرى الصمت القوى لبارسيفال يريد من تشويق المشاهد ، فكان صمتنا حيويا وملفتا للنظر والانتباه . .

ط - فاجنر الكاتب والمؤلف الموسيقى خيال العمل الفني الشامل : -

ادرك فاجنر أن موسارت قد اهتم من قبله بمعنى الكلمة في الاوبرا واقام توازنا دقيقا بين معانى الكلمات والتلحين ، كما ادرك أن وضوح الحان الحوار تتحقق عندما توضع الكلمة في طبقة صوتية تطابق قيمة رنينها في طبقة الحديث المعتاد ، فرأى فاجنر ان الكلمات لا تحقق معناها وتأثيرها الا اذا وضعها المؤلف الموسيقى بنفسه ، وان لفظة الاوبرا تقدم المعنى الانفعالى للكلمة تبعا لامكانيات وضعها في النغمة التي تظهرها ، وان على كاتب النص ان ينفذ عمله في اطار الدراما الحقيقية الصادرة من القلب ، التي يجب ان يكون لها صدى في نفس المشاهد والهام المؤلف الموسيقى حتى يستطيع ان يكتب موسيقى درامية حقيقية . اقر فاجنر انه هو الوحيد الذي يحقق هذا الهدف فكتب نصوص اوبراته بنفسه ، فجاءت في اطار القصة المترابطة ، حيث شكل افكاره في قصة يجسد المشاهد لها نقطة بداية ، يفهم منها أحداث القصة بعد ذلك . قدم فاجنر نصوصه في هيئة اساطير مقلنة ، فكانت الاسطورة هي الوسيط الذي يوصل خبرات وتعبير الكاتب وادراكه العميق للمفهوم الاسطوري الى المستمع الذي استطاع ان يقنعه بان أحداث الدراما الموسيقية يمكن ان تحدث له شخصا . وقد قال له شومان ان احدا لا يستطيع ان يكتب نص اوبرا «لوهنجرين Lohengrin» أو يلحن كلماتها بهذه الكيفية كما فعل هو . تمنى فاجنر أن يؤلف اوبرا للفرنسيين ، وعقد اتفاقا مع سكريت ليقوم الاخير بكتابه النص ، ولكن فاجنر كان معتادا ان يكتب نصوص اوبراته بنفسه ، فبعث الى

كما لو كان فاجنر قد ألف أوبرا بدون كلمات .
أمتار فاجنر بقدرته على كتابته الكلمات التي
يحتاجها لموسيقاه ، وذلك لأنه يعلم أن الصوت
الموسيقى يشارك بالجزء الأكبر في التعبير عن
مشاعره . وأحيانا يشد انتباه المشاهد جمال
الشعر فيدرك هدف فاجنر الدقيق في اظهار
معاني الكلمات ، كما كان في تمام مقدوره أن يقدم
لغة درامية مؤثرة تعبر عن هدفه المحدد في
توضيح الشخصية الثورية ، وكشف واطهر
كوامن عقله كمجال تدور فيه أحداث الأوبرا ،
فجاءت نصوص أوبراته انجازات فنية لا توضح
النص فحسب ، بل أيضا شخصية الكاتب .
وضع فاجنر في منزلة رفيعة من مستمعيه
لروعة أسلوبه الدرامي فكان سيد مؤلفي القرن
التاسع عشر ، وكان تأثيره قويا على المؤلفين
المعارضين والناشئين ، وكان أسلوبه من القوة
لدرجة جعلته مؤثرا وظاهرا حتى في القصص
الاسباني بما فيه من قومية مميزة . لاحظ
فاجنر تأثيره هذا على معاصريه ، حيث اتضح
من اساليب تأليفهم الموسيقي واختيار مواضيع
أوبراتهم . تعلم الكثير من تلاميذ فاجنر
الاهتمام والجدية في معالجة النصوص الأوبرالية
وأصبح أسلوب فاجنر هو المثل الذي يحتذيه
كل من يريد تجنب الصعوبات ونقاط
الضعف التي تنتج عن اشتراك كاتب
وموسيقى لهما موهبتان متفاوتتان في كتابة
عمل أوبرالي .

العصر الحديث :-

١ - بريتن Britten والتعبير عن انعزالية المرء :-

جاء جمال التعبير عن وحدة الانسان في
أسلوب بنيامين بريتن متميزا باحساس قوى
للانعزالية البشرية ، عبر عنه برنين بموسيقى
ساحرة . ألف بريتن أعظم موسيقاه في أوبرا
« بيتر جرايمر Peter Grims » فقد عبرت

ب - بنيامين بريتن وتوماس مان

Thomas mann

نخير بريتن المواضيع الادبية التي يصعب
صياغتها أوبراليا ، وكانت نصوص أوبراته
جريئة وخاصة نص أوبرا « وفاة في فينسيا -
Der Tod in Venedig » التي أخذها عن رواية
توماس مان . صعب التعبير عن أسلوب
كتابة نص هذه الأوبرا موسيقيا ، ولكن بريتن
برهن على براعته في ملائمة أحداث القصة
مع التلحين الموسيقي . كتب نص هذه
الأوبرا الكاتبة « ما يفاوى My fanwy Piper »
التي وضعت لمساتها المحددة في النص الجريء
وقد قال النقاد عن رواية توماس مان انها
مبنية على الشذوذ الجنسي الذي يسبب
فناء الانسان ، ولكن بريتن عالج الموضوع من
خلال مفهومه لفن الأوبرا ، فوضع في اعتباره
الاتجاهات المختلفة التي تشملها القصة وعبر
عنها موسيقيا دون أن يبسط فيها أو يحذف
شيئا منها . سمى أوبرا « وفاة في فينسيا »
بقصة توماس مان من خلال التعبير الموسيقي
الذي نمت الخيال القصصى وضاعف من التأثير

على التعبير عن المعانى التى يريد توصيلها للمستمع ، وان كان هذا عن طريق صوت واحد او شخصية واحدة .

اعاد بريتن خلق القصة من جوهر مفهومها العميق وأوضحها فى الاوبرا مجسما مأساة « اشنباخ - Aschenbach » التى اهتمت بها القصة الاصلية ، كما ساعدت طبيعة بريتن الفنية والحساسة فى التركيز على اهم قمة فى القصة ، وهى اظهار نماء الالم النفسى الداخلى للبطل اشنباخ ، الذى ابرزته طبيعة التأليف الاوبرالى . عاد بريتن الى التقاليد الكلاسيكية الاولى فى الخطوط الغنائية ، التى تتضح فيها لمحات الترانيم اليونانية القديمة ، واستعمل التوزيع الاوركسترالى للتعبير عن جو القصة ، فرسم الشاعرية الرقيقة فيها باستعمال آلات النفخ الخشبية ، كما عبر عن الانفعالات النفسية للبطل بالآلات الباص العميقة ، واستعمل الطبله الفليضة والكونتراباص والجونج لاطهار صدى صوت تأثيرى عميق . تتردد فى موسيقى الاوبرا دقات ايقاعية مصورة لدقات اجراس فينسيا وحركة مياه الادرياتيک ، كما يبرز فى الاوبرا لحن حزين مميز معبرا عن المواقف التراجيدية (المأساوية) الهامة فى القصة مثل ركوب اشنباخ الجندول عندما يتطلع بنظراته الحزينة الى « تادسيو » على الشاطئ .

علم بريتن أن المؤلف يستطيع ان يجعل المشاهد مدركا للفرق بين التكلم والغناء ، وكانت قوة بريتن اكيدة فى هذا المجال مثل قوة فاجنر من قبل ، وهذه بالطبع ليست مقارنة بينهما ولكن بريتن جدد سيادة العقل لعلم القرن التاسع عشر ريتشارد فاجنر ، فقد تأثر بريتن فى أسلوب كتابة موسيقى هذه الاوبرا بفاجنر ، كما أن توماس مان نفسه

الدرامى للرواية ، وظهر خليطا غير عادى لعدة عناصر لامعة منها : عناصر اسطورية ودينية ونفسية واجتماعية تتواجد فى الاوبرا فى عالم متقلب بين الاستحسان والاشمئزاز .

ظهرت فى هذه الاوبرا الاسطورة اليونانية القديمة عن « أبو للو وديونيسوس Appolo and Dionysus » بمعارضة شخصية للمؤلف الحديث رغبة منه فى التعبير عن نضال يقوم فى داخله ، والقصة عبارة عن كاتب مشهور يقضى اجازته الصيفية فى فينسيا فيعشق صبيا جميلا ولا يعترف بحبه او يتحدث الى الصبي فيحطمه هذا الحب ويموت فى مقعده على الشاطئ اثناء مراقبته للصبي ، والمقصود هنا هو اظهار هديان «ديونيسوس» الذى يحطم خادم أبوللو ، وبهذا المفهوم الحديث للاسطورة انهى بريتن احسن أعماله الاوبرالية .

نرى فى هذه الاوبرا تحذيرا لجميع الفنانين ولقوة الجمال والرغبة فيه التى يحتمل أن تحطم المرء . اشتركت مايفانوى ببير مع بريتن فى عمل كل تعديل أو اضافة أو تغيير فى النص . وتظهر مدى حساسية الكاتبة والمؤلف عند المقارنة بين القصيدة والنص والاوبرا ، فقد استكملا العمل وحققا طموحهما فى خلق اوبرا حديثة الهدف والاثر ومتكاملة فى قالب فنى جديد ، وعبرت موسيقاها عن أبطالها تعبيرا واضحا ، فهى تنتقل بين الصبي الراقص والكاتب المسن اللذين لا يتقابلان فى شىء ولا يتحدثان الى بعضهما ، فربطت بين كل ما يوجد بينهما من صلة وأوضحت فقر هذه الصلة . صاحبت رقصة الصبي آلات ايقاعية مختلفة فقط ، بينما رسمت الموسيقى بالحانها ثقل مشاعر الكاتب المحطمة ، فأوضحت اختلاف الشخصيتين . وحققت الكمال الرائع ، ففاقت الرواية الاصلية ، وتوكدت مقدرة بريتن

الجيد الا بالوحدة والتكامل في الدراما
والموسيقى .

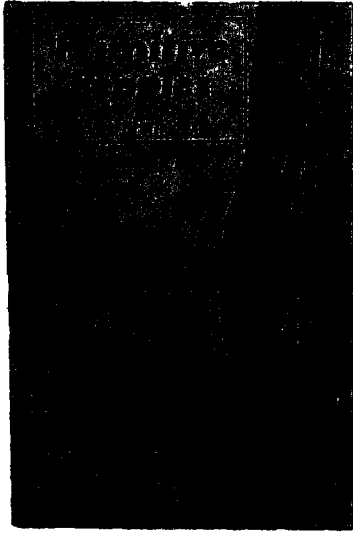
وهكذا تقدم لنا هذه الكتب الثلاثة مجالات
عديدة من عالم الاوبرا ، وتوضح ارتباطات
المسرح الفئائي الاوبرا بالادب والشعر والدراما
والصوت البشرى والموسيقى ، في اطار من
التطور الذى احاط جو المجتمع الاوروبى
في بيئاته المختلفة ، وصراعاته القومية وآفاقه
العالمية ، مما جعل من الاوبرا فنا يرتبط
بالانسان في كل زمان ومكان .

كان من اكثر الكتاب اعجابا بفاجنر ، ونرى
في قصته ملامح أسلوب فاجنر من حيث الافكار
القصيرة والمركزة والمواضيع المروعة والجمال
في الادب ، فكانت الاوبرا غنية بالاسلوب
الفاجنرى نصا وموسيقى .

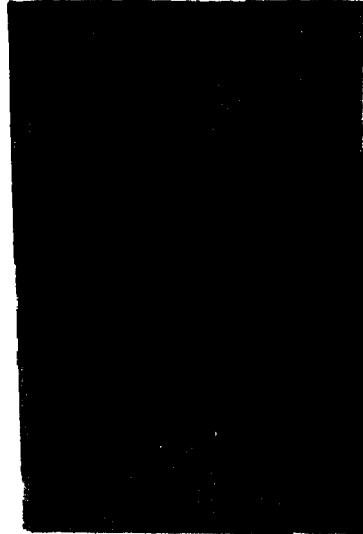
واخيرا فان النص الاوبرالى الجيد يوحى
للمؤلف الموسيقى بالتلحين الملائم له، وفي بعض
الاحيان يفشل التلحين في التعبير عن جمال
وقوة الادب ، وأحيانا توحى رواية ميلودرامية
بموسيقى رائعة ، ولا يتحقق العمل الاوبرالى



الرمز والاسطورة والشعائر في المجتمعات البدائية



الشعوب البدائية

كارافار
الاقنعة والقوة في طقوس الميلانيزيين

صفوت كمال

منذ بداية القرن التاسع عشر وزيادة الاكتشافات عن أماكن ومجموعات بشرية لم تكن معروفة من قبل ، ظهر جيل من العلماء يهتم بدراسة الأساطير وعادات وتقاليد الشعوب ، في محاولة لاستجلاء بعض كوامن الموروثات الثقافية ، والممارسات الطقوسية الشائعة في حياة الناس ، من خلال فهم رموز هذه الممارسات الطقوسية .

واتجه عدد من العلماء الى محاولة ادراك ما كان وتفسيره ، في ضوء ما هو كائن ، واقامة أسلوب نقدي معقول في تحديد سبل معرفة نظرة الانسان القديم الى الكون ، وتفسيره لمواضيع الوجود الذي احاطه . . وكذلك وضع منهج علمي في استقراء ما هو كائن بالفعل في عادات بعض الشعوب التي احتفظت بموروثاتها الثقافية في عزلة عن باقي الحضارات الانسانية .

* Frederick Karl Errington, Karavar, Masks and Power in a Melanesian Ritual, Cornell University Ithaca and London, 1974 PP. 260.

Rupert Furneaux, Primitive Peoples, David & Charles, Newton Abbot London 1975, PP. 176.

الأساطير الهلينية الدينية وبخاصة تلك الأساطير التي وفدت من شواطئ الفرات والنيل .

وكما حاول مولر أن يبين الصلة بين آلهة اليونان وآلهة الهند فقد حاول براون ، المتخصص في التراث المصري والآشوري ، أن يربط أساطير اليونان بثقافة وأساطير الشرق الأدنى (١) .

أما الاتجاه الثاني الذي اتجه الى دراسة أساطير ومعتقدات الشعوب البدائية فمن رواده ، إدوارد برنت تيلور

Edward Burnet Taylor

الذي يعد أبا لعلم الأنثروپولوجيا وعراب - Godfather مدرسة الفولكلوريين كما

يصفه دورسون (٢) . فدراسات تيلور الرائدة عن التاريخ المبكر للإنسان (٣) (١٨٦٥) قد أوجدت الحد الفاصل بين علم الفولكلور وعلم الأساطير . كما وضع تيلور تعريفا أو تفسيراً للفولكلور بمعنى « الثقافة الحية » . وقد استلهم هذا التعريف من ملاحظاته ودراساته لثقافة الشعوب البدائية .

كما أن الدراسة الموسوعية التي وضعها جيمس فريزر

Sir James George Frazer (1854-1911)

عن العبادات القديمة وتقاليد الشعوب البدائية في كتابه الغصن الذهبي Golden Bough (١٨٩٠) (٤) تعتبر مرجعا أساسيا في دراسة ثقافات هذه الشعوب .

وقد أدى اكتشاف المجموعات البشرية التي تعيش حياة فطرية بدائية ، وفي عزلة عن غيرها من المجتمعات في جزر المحيط الهادي وأجام استراليا وفي غابات افريقيا ، الى محاولة معرفة طبيعة الفكر البشري سواء أكان قديما في حضارات سادت ثم بادت أم في أجيال حية من مجتمعات انسانية ظلت محافظة - لظروف بيئية وطبيعية - على ما كانت عليه من أنماط في السلوك والحياة منذ آلاف السنين .

واتجه كثير من الباحثين والفنانين والدارسين الى محاولة استكناه بعض المعارف التاريخية عن حياة الإنسان قديما من خلال استقراء حياة الشعوب التي ما زالت تحيا على فطرتها البدائية .

وقد واكب الاتجاه في دراسة الأساطير القديمة اتجاه آخر في دراسة أساطير وخبرات وشعائر الشعوب البدائية التي ما زالت تعيش للان محافظة على موروثاتها الثقافية البدائية .

ومن أهم أعلام الاتجاه العلمي في دراسة الأساطير في القرن التاسع عشر ماكس مولر

Max Muller **واندرو لانج** Andrew Lang

وادلبرت كون Adalbert Kohn ووليام

جل William Gill **وولتر كيلي**

Walter K. Kelly وغيرهم من رواد

الدراسات الأسطورية ، وعلم الأساطير المقارن

مثل روبرت براون (الصغير)

Robert Brown " Junior "

الذي بين اثر الثقافات السامية القديمة على

1. Robert Brown, The Great Dionysiak Myth, 2 Vols., London, 1877-1878.
2. Dorson, R.M., Peasant Customs and Savage Myths, Selections from the British Folklorists, Routledge A Kegan Paul, London 1968.
3. Taylor, E B , Researches into the Early History of Mankind, London 1865.
4. Frazer, James, George, The Golden Bough, 2 Vols., London 1890 (2nd ed.), 3 Vols. 1900, (3rd ed.) 12 Vols., London 1907-1915 Questions on the Customs, Beliefs and Languages of Savages, Cambridge, 1907.

من المفكرين . ما بين مؤيد لذلك أو معارض له باعتبار أنهما لا تتبعان نفس النوع ، والاختلاف بينهما بعيد للغاية . ومن العبث البحث عن مقياس تشترك فيه العقلية البدائية مع العقلية المتحضرة (٦) .

مع هذين الرائدتين الكبيرين في دراسة ثقافة الشعوب البدائية ، يقف أيضا ، مالمينوفسكي تلميذ وصديق فريزر . فدراساته الميدانية التي قام بها قد ساعدت على تطوير مناهج البحث الأنثوجرافية ، والنظر الى وظيفة هذه الثقافات باعتبار أن الاحتياج الثقافي هو مجموعة كبيرة من الظروف التي يجب اشباعها اذا أريد للمجتمع أن يبقى ، ولثقافته أن تستمر . (٧) كما أن دراسته عن السكان الأصليين لجزر المحيط الهادى «ملاحي المحيط» (٨) تعتبر من أهم الدراسات الأنثوجرافية التي وضعت عن سكان هذه الجزر التي اكتشفت في أواخر القرن الثامن عشر . والتي سنتناول بالحديث بعضا منها عند عرضنا للكتابين اللذين بين أيدينا عن الشعوب البدائية . فقد ظلت هذه الشعوب في بعض جزر المحيط الهادى وفي أحرار استراليا وفي غابات افريقيا السوداء - تعيش في حالة من الثبات الثقافي دون تغيرات واضحة أو كبيرة ، ومحتفظة بأوليات وبدائيات أنماط الحياة الانسانية التي تعرفنا عليها من خلال اكتشاف بعض الكهوف ، في جنوب فرنسا ، التي يرجع تاريخها الى حوالي «٢٠٠٠ عام» ومن خلال النقوش والرسوم على جدران هذه الكهوف أمكن للانسان المتحضر أن يتعرف على

ويذهب جيمس فريزر الى انه لا اختلاف من البداية الى النهاية بين الفكر في خطواته البدائية الاولى وأسمى النهايات التي يبلغها فهو متجانس ومطرد .

وطبق فريزر هذا المبدأ الاساسى في تحليله للسحر في الجزأين الأول والثاني من كتابه (٥) « واعتقد فريزر أن أى انسان يقوم بطقوس سحرية لا يختلف من حيث المبدأ عن أى عالم يقوم بأجراء تجربة فزيائية أو كيميائية في معمله ، فلا اختلاف بين الساحر وطبيب القبائل البدائية من حيث المبادئ التي يلجأ اليها في تفكيرهما وعملهما . »

كما أن تايلور أنكر وجود ما يسمى بالعقلية البدائية على الرغم من وجود حضارة بدائية . كما اعتقد تايلور أيضا أنه لا وجود لاختلاف اساسى بين عقلية البدائي وعقلية المتحضر . وتبدو أفكار الهمجى للوهلة الاولى وهمية ، ولكنها ليست بأية حال مضطربة أو متناقضة ويتصور الانسان البدائي منطقته معصوما من الخطأ على نحو ما ، ولا يعتمد الاختلاف الكبير بين تفسير البدائي للعالم وتصورنا له على « صور الفكر » أو قواعد البرهان والاستدلال ولكنه يعتمد على « المادة » أو المعطيات التي تنطبق عليها القواعد . وبمجرد فهمنا لطابع هذه المادة ، فاننا سنكون في موقف يساعدنا على وضع أنفسنا موضع الانسان البدائي أو الهمجى، وان نفكر في أفكاره وننفذ في مشاعره، وهذه الرؤية الفلسفية لفكر الانسان البدائي كانت وما زالت موضع حوار فكري بين كثير

(٥) انظر ، فريزر ، الفصح الذهبى ، دراسة في السحر والدين ، ترجم باشراف الدكتور احمد ابو زيد ، الجزء الاول ، الهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .

(٦) ارنست كاسير ، الدولة والاسطورة ، ترجمة احمد حمدي محمود ، مراجعة احمد خاكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

7. Raymond Firth, Man and Culture, An Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski, Routledge & Kegan Paul 1957. Malinowski, B., A Scientific Theory of Culture and other Essays, Glaxy Book, 1960.

8. Malinowski, B., Argonauts of the Western Pacific, (2nd ed.), 1932.

على أن هناك من الباحثين المحدثين من ينظرون الى الاساطير كأنها روايات خرافية وهمية ذات منزلة فكرية وروحية ضئيلة ، أى أنها نتاج صبياني لخيال مهوش نزق .

ويرى غيرهم أن الاسطورة ترتبط بالمناسك والشعائر وأن الاسطورة لم تزد على أن تكون - كما لو كانت - مناسك منطوقة ، بجانب هؤلاء ، نجد بعضا من علماء النفس يرى فى الاساطير القديمة ذخائر من دوافع ذات طابع اولى بدائي تكشف العقل الباطن الجماعي للانسان .

ومن ناحية أخرى فهناك من النحاة وفقهاء اللغة من اقتنع بأن الاسطورة « مرض فى اللغة » وأنها نتاج لمحاولات الانسان العقيمة السخيفة الضالة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، ووضع ما لا يمكن التعبير عنه فى الفاظ (٩) . وقد تعيش الممارسة بعد اندثار المعتقد الذى أنشأها ، وقد يستمر الطقس أو الممارسة بفضل روح المحافظة الغريزية فى الانسان ، بينما ينسى السبب أو الفرض الاصلى لهذا الطقس أو تلك الممارسة . وكثيرا ما يخترع سبب جديد وتبرير لهذه الممارسة .

وقد يحدث العكس كما يقول « كراب » اذ تندثر الممارسة ، فى حين تبقى المعتقدات النظرية الخالصة مدة اطول . وقد يحدث العكس - كما يقول الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس اذ تنشأ أسطورة جديدة لتفسير الشعيرة المجهولة الاصل . (١٠)

جوانب من أنماط الحياة القديمة التي عاشها الانسان فى العصر الحجري . وقد تلاقت الصور المستنبطة من لوحات الكهوف مع واقع صور الحياة التى اكتشفها الانسان المستعمر الجديد لحياة الشعوب التي تعيش فى ادغال افريقيا ، أو فى منحدرات الامازون أو الجزر المنعزلة فى المحيط ، والجماعات البشرية التي عاشت فى عزلة بشرية فى المنطقة المتجمدة الشمالية ، وكلها صور تلاقت فى اذهان الباحثين ، مع تساؤلاتهم عن طبيعة الفكر البشرى فى نشأته الاولى . وعن واقع ومادة الصور الخيالية التي نسجتها أفاصيص الاولين وأساطير الحضارات القديمة العريقة .

كما أن محاولة الربط بين موضوعات الاساطير القديمة وأساطير الشعوب البدائية تجد صعوبات شتى . فعلى الرغم من حدوث تماثل بين بعض أساطير الشعوب القديمة ، بعضها مع بعض ، وبين أساطير الشعوب البدائية وممارساتها الطقوسية ، الا اننا فى كثير من الاحوال نجد تباعدا بين الصور التي تشخصها هذه الاساطير أو تلك ...

فأساطير العالم القديم كما يرى البعض انما تمثل واحدة من أعمق منجزات الروح الانسانية . وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة سليمة ، لم يفسدها تيسار الفحص العلمي ولا العقلية التحليلية . ولذلك كانت مفتوحة وعرضة لتأملات كونية عميقة احتجبت عن الانسان المفكر الحديث بحكم حدوده المقيدة ومنطقه الجامد الذى لا روح فيه .

(٩) صمويل نوح كرايمر ، أساطير العالم القديم ، ترجمة احمد عبد الحميد يوسف ، مراجعة عبد النعيم ابو بكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

(١٠) الكزاندر هجرى كراب ، علم الفلكلور ، ترجمة رشدى صالح ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٤١٦ - ٤٢٤ .

وانظر ايضا :

الدكتور عبد الحميد يونس ، الفولكلور والميثولوجيا ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثالث ، العدد الاول ، ابريل ، ١٩٧٢ الكويت ، ص ١٥ - ٥٤ .

متماثلة جدا في كل مجتمع - ونظرا لانها تتركب حول استقطابات بسيطة - فانها تستخدم لتتم وظائف اجتماعية مختلفة في جماعات مختلفة . (١٢)

والانسان البدائي بالهاماته الفطرية ، حاول أن يضع تفسيرات للظواهر الطبيعية . وقد وضع حولا جزئية لمشكلة الوجود ، وجوده هو والوجود المحيط به . يدفعه الى ذلك حب الاستطلاع او الرغبة في الكشف ، تلك الرغبة التي لم تفارق الانسان منذ لحظة الاندھاش الاولى التي بزغ منها الفكر الاسطوري في محاولة تفسير ما يراه ، وادراك ما لا يلمسه . الى أن أقام جسرا - في عصرنا الحاضر - من خبرته التكنولوجية بين عالمه المحسوس والعالم المرئي . كما حقق الانسان بواسطة وسائل الاتصال الحديثة كثيرا مما كان يتطلع اليه ، ولا يستطيع تحقيقه ، وبعضا مما تخيله ولم يقدر على تحديد تفسير منطقي لخياله عنه .

بل ان كثيرا من الصور الاسطورية الخيالية أصبح لها وجودها الطبيعي والواقعي في عالمنا العلمي والطبيعي المعاصر .

فالارهاصات العلمية التي كمنت في الفكر البدائي او المتوحش ، "The Savage Mind" قد أمكن في عصرنا هذا كما يقول ليفي شتروس (١٩٦١) أن تتحقق في واقعها الصحيح . (١٣)

والفكر البدائي برموزه واساطيره وممارساته الشعائرية كان موضع اهتمام كثير من المتخصصين بالدراسات الانثروبولوجية والاساطير والحكايات والخرافات .

وفي مجال دراسة فكر وممارسات المجتمعات البدائية يحتاج الباحث الى رؤية أكثر شمولية لفهم أساطير وطقوس ومناسك هذه المجتمعات فأشكال الممارسات الطقوسية هي التي تعطينا التصور الملموس والتجسيد المادى للرؤية التأملية والقدرة الشاعرة لدى الانسان البدائي ، في ادراك وجوده ، والوجود المحيط به ، وابداعاته في تخيل أشكال القوى التي تحيط وجوده .

فالانسان البدائي يرى وجوده حقيقة واقعة ليست موضع شك أو مجال تساؤل فلسفى ... كما أن عالم المجردات ليس منفصلا عن عالم المحسوسات ، فالرموز والطقوس هي « تشييء » وتجسيد لهذه المجردات ، كما أنها أيضا عملية Process تحقيق وجودى لهذه المجردات . كما أن المجردات هي تصور خيالي لما هو ممكن حدوثه بالفعل ... فالمعتقدات الروحية والعادات اليومية وثيقة التداخل . ومهمة الباحث الانثروبولوجي ، هي الكشف عن العلاقة القائمة بين ما هو طبيعى وما هو ثقافى . ويرى ليفي شتروس أن الأساطير والحكايات الجارية في الحياة هي المدخل المباشر لفهم معقول للعناصر غير المفهومة في بعض أشكال الابداع الشعبي ، والرموز التشكيلية لدى بعض المجتمعات . فالأساطير والحكايات هي التي تقودنا لفهم هذه الرموز وتفسيرها .

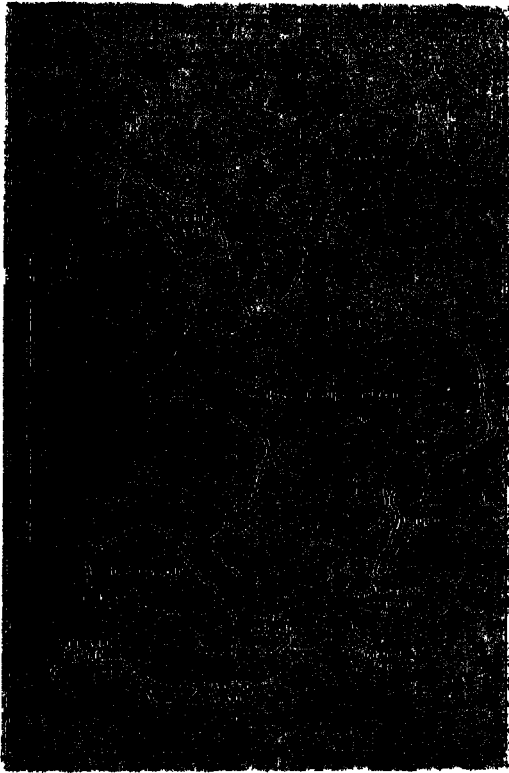
أن جهود الاثريين مع جهود الاثنوجرافيين سوف تساعد في لقاء الضوء على العناصر المبهمة من ثقافات الشعوب (١١) .

كما ان الطرز الثقافية التي تحدث في أشكال

11. Lévi-Strauss, Claude, Structural Anthropology, Basic Books, Inc ; New York, 1963.
12. Lévi-Strauss, C., Tristes Tropiques, Translated from the French by John and Doreen Weightman, Atheneum, New York, 1975.
13. Lévi-Strauss, The Savage Mind, The University of Chicago Press, 1966.

سكانها حوالي ٢٢٥ - نسمة وتغطيها أشجار جوز الهند . كما توجد مساحات صغيرة من الأرض تنمو فيها البطاطا الحلوة . أما معظم طعام سكان الجزيرة فانه يصل اليهم من جزيرة أولو Ulu المجاورة لهم . والجزر المجاورة للجزيرة لا تبعد عنها أكثر من ميل واحد . ويسهل التنقل بينها بالقوارب الصغيرة .

وتقع جزيرة كارافار شمال نيو غينيا
New G.inea.



خريطة توضح موقع جزيرة كارافار

كما أن حياة الانسان البدائي وطرائق معيشته أثارت اهتمام الباحثين الانثوجرافيين وبخاصة فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وتوافر اساليب الاتصال بهذه الجماعات ، بعد أن مهد لها جيل كامل من الباحثين الانثولوجيين والمبشرين وحكومات «البيض» الاستعمارية ، التي حققت سيطرة على كثير من هذه الشعوب البدائية . وأمكن دراسة لغاتها وعاداتها واقتناء الكثير من نماذج فنونها التطبيقية ذات القيمة الفنية العالية (١٤) .

وفي السنوات القليلة الماضية ظهر اهتمام آخر وجديد في نفس الوقت بعبادات وتقاليد الشعوب البدائية . ومحاولة ادراك ماتتضمنه ممارسات هذه الشعوب المعاصرة ، من مكونات ثقافية . مع دراسة - أيضا - عوامل التغير الثقافي التي مرت بها هذه المجتمعات ، ونتائجها ، بعد أن خضعت هذه المجتمعات أو تلاقى مع الثقافة الأوروبية الوافدة أو من خلال عمليات التداخل الثقافي ... ومن بين الكتب التي صدرت حديثا ، هذان الكتابان اللذان نتناولهما بالعرض والتحليل ... **والكتاب الأول** أهمهما وأحقهما بالدراسة ، فهو محاولة علمية لباحث أنثروبولوجي متمكن من مادته وخبرته الميدانية في جمع المعلومات من روايات وممارستها الأصليين . ويهدف من بحثه محاولة معرفة المنطق الاجتماعي الذي يشكل نظام الحياة بين سكان جزيرة كارافار Karavar . تلك الجزيرة الصغيرة التي يبلغ طولها ميلا واحدا تقريبا وعرضها حوالي نصف ميل ويبلغ تعداد

(١٤) انظر دراستنا ، من اساطير الخلق ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني ، العدد الاول ، ابريل ١٩٧١ ، الكويت ص ٢٣٥ - ٢٥٤ .

وكذلك :

دراستنا النقدية لكتاب الفن الافريقي ، النحت ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ، اكتوبر ١٩٧١ ، الكويت ص ٢٦١ - ٢٧٢ .

المجتمع ووجوده الاجتماعي كائنا بالفعل . وهذه المعتقدات رغم أهميتها - إلا أنها لا تعبر عن مجهود ادراكي واع من التفكير النظري عن طبيعة المجتمع، ويرجع ذلك الى أن ادراكهم لحقيقة وجودهم لم يكن أبدا موضع شك بالنسبة لهم . فايماهم بوجودهم هو شيء بدهي وضمني ، وليس شيئا موضع شرح أو في حاجة الى توضيح .

كما تناول الباحث أيضا وجهة نظر الكارافاريين عن الماضي ، عن الزمن السابق . والماضي أو الزمن السابق عندهم ، هو هؤلاء الذين ذهبوا أولا ، هؤلاء الذين كانوا يعيشون في حالة الفوضى بدون نظام . وفي حالة من اللا مجتمع . هؤلاء السابقون كانوا فاشلين في إمكانية الرؤية بوضوح « كانوا في حالة المومبوتو » Momboto ومن يعيش في المومبوتو لا يستطيع الرؤية بوضوح .

والأسلاف الذين وجدوا في الزمن السابق كانوا كالحوانات الضارية ، وحياتهم كانت مرتبطة بطبيعة الانسان من جشع وعنف . ويتصور الكارافاريون هذا المومبوتو بأنه ليس من طبيعة بشرية بل هو شيء مغاير للطبيعة البشرية . فهو أقرب للحوانات الضارية . وهذا المومبوتو رمز الفوضى ، قد انتهى بعد بضعة ايام من وصول القس جورج براون George Brown فقد كان جورج براون أول مبشر أقام في هذه المنطقة - جزيرة يورك « أكبر جزر هذه المنطقة » Duke of York Island في عام ١٨٧٦ .

ويرى إيرنجتون في مقدمة كتابه هذا ، انه حينما وصل جورج براون لأول مرة الى هذه المنطقة ، وجد هؤلاء الذين يعيشون على الشاطئ مجموعة من الوحوش تريد تمزيقه . فظل هو ومن معه على السفينة في البحر يغنون ترانيلهم لمدة ثلاثة ايام متواصلة ثم وضع يده - كما يتصور الكارافاريون - في

وقد قام إيرنجتون Erington, F. K. بدراسته الميدانية هذه خلال عام ١٩٦٨ - تساعده في بحثه زوجته السيدة شيلي التي أهدى اليها الكتاب . وفي خلال المدة من يونيو الى يوليو ١٩٧٢ قام ببحث ميداني آخر وساعده فيه الباحث ريتشارد ساندهوس Richard C. Sandhaus ويشغل حاليا الاستاذ إيرنجتون وظيفة استاذ مساعد علم الأنثروبولوجي في كلية أمهرست Amherst College.

وفي الواقع أن دراسة مثل هذه المجتمعات التي تعيش على فطرتها الطبيعية منذ آلاف السنين تحتاج من الباحث جهدا غير يسير وتتطلب ممن يتصدى لدراسة مكوناتها الثقافية ونظمها الاجتماعية ملاحظة دقيقة وادراكا واعيا لأشكال السلوك اليومي ، ودلالات الممارسات الطقوسية لهذه الجماعات ، وأنماط العلاقات الاجتماعية التي تكون بنية ثقافتهم وطرائق تفسيرهم للحياة .

وقد لاحظ إيرنجتون أن معظم ما يمارسونه من شعائر ، إنما تمارس من أجل تأكيد « النظام » في حياتهم الاجتماعية وحماية أنفسهم من « الانزلاق في حالة من الفوضى » .

فهم يرون حياتهم الاجتماعية جهدامستمر لتطبيع أنفسهم وغيرهم على التوافق الاجتماعي وتسيير غرائزهم ونشاطاتهم في مجرى سوي من العلاقات مع بعضهم البعض .

وتتمثل هذه النظرة الاجتماعية في معتقداتهم حول طبيعة الانسان وطبيعة « النظام » .

فطبيعة الانسان ترتبط بطبيعة الحيوان ، اما طبيعة النظام فهي السيطرة على طبيعة الحيوان .

ومعتقدات الكارافاريين تكشف عن طبيعة الانسان وطبيعة النظام ، فيما يجعل هذا

الطيور هما Pikalambe ، Maramar (٤) ونظمت العلاقات الأسرية على أساس نظام الخؤولة من حيث أنه مجتمع أمومي ... وعلى أساس نظام الزواج من خارج الأسرة وهذا النظام الشطري في العلاقات الأسرية قد وفد مع المسيحية كما يقول الكارافاريون ، كما أن التنظيم الاقتصادي وتنظيم الزواج من خلال النقود الصدفية Divara والتقسيم النصفى للأسرة Moiety قد نظما طاقة الإنسان وجهاها إلى مجالها السوى .

وقد انتهج الأستاذ ارنجتون في بحثه المنهج الوصفي التحليلي من خلال ملاحظاته المباشرة في أثناء إقامته في هذه الجزيرة الصغيرة ومن خلال ما جمعه وسجله من أهالي المنطقة من معلومات . كما أنه لم يلجأ إلى تفسير العلاقات القائمة في البناء الاجتماعي لهذا المجتمع من خلال وجهة نظر المنهج البنيوي ، بل رفض هذا المنهج باعتباره أنه لا يساعد على فهم طبيعة الحياة والنظم السائدة في هذا المجتمع .

وقدم لنا ايرنجتون شرحا وافيا عن العلاقات الاجتماعية التي تسود هذا المجتمع ونظام السلطة داخل المجتمع والسلطة هنا تتمثل في الرجل الكبير Big Man والرجل الكبير هو الذي يستطيع أن يحكم وينظم الآخرين .. وسلطته لا تعتمد على أساس القرابة أو كبر السن أو تعدد الإبناء أو بمكانته داخل عشيرته ، بل تتحدد بقدرته على جذب الاتباع ، وتعدد من يخضعون لسلطته ويتبعونه . واتباع الرجل الكبير هم قرابته لأنهم أتباعه .. فالقرابة هنا لا ترتبط بصلات أسرية أو وراثية بل هي ترتبط بالقدرة على فرض النظام .

وتناول الكاتب في كتابه مفهوم القوة وممارستها . وخصص لذلك الباب الأول من الكتاب وقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول وخصصه لموضوع القرابة والأمومية .

الماء ، فحول الماء من حار إلى بارد . ثم نزل براون على الشاطئ ومضى غير هباب ولا خائف ، ومع وصوله انتهى المومبوتو ، وبدأت فترة جديدة من حياة الكارافاريين ، وانتهت حياة الزمن السابق ... وذهبت هذه الطبيعة غير البشرية مع هؤلاء الذين ذهبوا .

من هذا التصور يمكننا إدراك مدى تأثير التبشير أو غزو الرجل الأبيض لهذه المناطق . فالتصور لحياة المومبوتو ووصول براون ، تقدم لنا تفسيراً لأشكال التغير الاجتماعي - في سلوك وعادات هذه المجتمعات - التي حدثت في هذه المجتمعات البدائية . وعلى الرغم من مضي قرن كامل على وصول براون وتابعيه ، ما زال الكارافاريون وغيرهم من سكان الجزر والأجام الاسترالية يعيشون معيشتهم البدائية ، مثلهم في ذلك مثل غيرهم من جزر المحيط الهادى وأفريقيا السوداء ... المومبوتو انتهى !! .. وتحول البعض منهم إلى أدوات عمل تخدم المستعمر الأبيض الوافد وبقي المستعمر الأبيض ، وتطور واستفاد ... وهم أيضاً بقوا ، ولكن لم يستفيدوا ، بل ظلوا كما هم ومن انتقل منهم من حياته الأولية البسيطة إلى حياة المدينة الوافدة ، روضه الإنسان الأبيض ليعيش في سلام معه وفق شروطه هو ... تابع له ووسيلة إنتاجية في الزراعة والمناجم والموانئ .

وكما قضى براون على المومبوتو (طبيعة الحيوان المتوحشة) أوجد أيضاً نظاماً للتبادل التجارى بالنقود الصدفية Shell Money وأصبحت الأصداف أهم شيء يعتز باقتنائه الكارافاريون .

ومنذ أن أتت العملة الصدفية Divara كما يسميها الكارافاريون انتهى المومبوتو ، كما نظمت أيضاً علاقات الزواج والروابط الأسرية من خلال شطرين أساسيين للمويety Mo'ety ، شطري أ ، ب . Mo'ety A ، Mo'ety B ، والاسم مشتق من نوعين من

والمرأة ... كما يحذر الرجال أيضا مكائد النساء التي تسبب الصراع بين الرجال . كما أن الرجل قد يجمع بصعوبة ثمن عروسه ولكن في النهاية تهرب زوجته منه مع رجل آخر مما يثير الصراع بين الرجال من أجل استعادة الثمن الذي دفعه . ويشعر الرجال بتماسك أكبر مع بعضهم البعض لأن في ذلك تحقيقها لانتصارهم على سلطة المومبوتو .

وفي هذا الفصل أيضا نماذج من العلاقات بين المرأة والرجل . فالنساء ينظر اليهن كزوجات لا كأمهات أو أخوات . كما أن الرجال ينظر اليهم كأباء وليس كاخوة للأمهات وعلى الرغم من الممارسات الطقوسية التي تميز الأمهات عن الزوجات فإن النظرة للمرأة كانت على أساس أنهن زوجات . وبخاصة قبل ظهور نظام النصفين وانشاء مجتمع الخال... والنظام الأبوي والأمومي يبدو أن بشكل أكثر تداخلا في المجتمع الكارافاري . كما يقدم ايرنجتون نماذج من المعلومات التي جمعها هو وزوجته عن العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة . والتصور الشائع بينهم بأن المرأة تمتص الرجل وتسبب له الموت مبكرا . ولذلك يعد الرجال طعاما خاصا من زيت جوز الهند وأوراق شجر الموز ويضيفون اليه أحجارا ساخنة ، ثم يؤكل هذا الطعام مع الموز أو الأرز ، ليعيد للرجال قوتهم وبخاصة قوتهم الجنسية . والنساء ممنوعات من أكل هذا الطعام، حتى لا يثير شهواتهن فيسعين للاتصال بأي رجل . ويسمى هذا النوع من الطعام Polo ، فشرب هذا الشراب « الرطب » السائل يجعل جلد الرجل نظيفا ويمنح جسده الحيوية والنشاط والشباب . ويرتبط هذا الطعام أيضا بممارسات سحرية تجعل الرجل محبوبا من النساء . بل يكاد البولونفسه يكون في طريقة اعداده نوعا من السحر . فهو

فالرجل الكبير يعرف بقدرته على اجتذاب اتباع له ، ويعتبره اتباعه كأنه رئيسهم الأمومي بمثابة الخال ، أخ الأم ونظرا لأنهم اتباعه فهم اقاربه ، فهم ليسوا اتباعه لأنهم اقاربه بل هم اقاربه لأنهم اتباعه

وقد تنظم الجماعات في مجموعات صغيرة ، وأصغر من المجموعة التي تنتمي الى الشطر الأعلى المكون للجماعة التي يكون فيها الخال ، وهذه الجماعة تسمى ليتنج Liting وتتكون من خمسة عشر الى ثلاثين شخصا ، ما بين رجال ونساء وأطفال ، الذين يعتبرون انفسهم اقرباء من ناحية الأم . فصلات الدم ليست أساسا في انتماء هذه المجموعة ، كما أن صلات القرابة هذه يمكن أن تحدد . وجماعات الليتنج هذه قد تتحد وتكون الأبيك Apik والتي تسمى أحيانا Vunatara . وهم الذين ينتمون أيضا لنفس الشطر من المويتي وهم اتباع الرجل الكبير .

وفي الفصل الثاني من الباب الأول يقدم لنا الأستاذ ايرنجتون شرحا للعلاقات بين الذكر والانثى . بين الرجل والمرأة . فالرجال ينظرون الى النساء باعتبارهن منجبات للأطفال . كما أنهن في نفس الوقت عوامل تهديد لنظام المجتمع ، لأن رغباتهن الجنسية تدفع الرجال للصراع مع بعضهم البعض . وتروى كثير من القصص عن كيفية تأثير النساء على الرجال في حياة المومبوتو (العصور المظلمة) قبل وصول الديفارا Divara وفي غياب نظام العلاقات الزوجية في الزواج من النصف الآخر من خارج الأسر الأمومية .

كما أن النساء ليس لهن نفس القوة والحيوية مثلما للرجال . ولذلك وضع نظام العملة الصدفية لينظم العلاقة بين الرجل

يساعد الرجل على أن يأسر المرأة ويخضعها لسحره . كما أن للبولو فائدة أخرى فهو يحفظ الرجال والنساء من الانفماس مرة أخرى في حالة الفوضى التي كانت تحوطهم في المومبوتو .

ثم يقدم لنا الباحث في الفصل الثالث من الباب الأول نظام المحاكمات بين سكان جزيرة كارفار . فالخروج على النظام يخضع للجزاء ، والذي يحدد نوعية الجزاء نوعان من القضاء المحلي الأول هو Vurkurai Court وهو الذي يختص بممارسة القوة . أما الثاني ويسمى Kilung فهو يهتم بتحديد القوة . والتناقض بين هاتين المحكمتين الشعبيتين يعبر عن الفاصل بين الحياة الطقوسية والحياة غير الطقوسية .

فالقوركوراي Vurkurai هي محكمة القرية التي تحكم . وتفصل في المشاكل التي تقوم بين الأشخاص ، وإى شخص يمكنه المشاركة في هذه المحكمة . فهي للفصل في المشاكل بين الأفراد . فمثلا يمكن للأب في هذه المحكمة أن يقاضى ابنه إذا كان الأب قد اشترى لابنه زوجة ولكن الابن بعد الزواج خاصم أباه ، ولم يعد يتحدث معه أو يأكل أو يعيش معه . وإزاء ذلك تضايق الأب من تصرفات ابنه فلذلك يشكوه . كما قد تشكو الزوجة زوجها أمام هذه المحكمة ، إذا حدث أن حطم الزوج ، وهو في حالة غضب ، بعض ممتلكاتها الشخصية .

وفي هذه المحكمة يمكن أن تعاد الأمور إلى طبيعتها وتحل المشاكل بين أفراد القبيلة . كما تمثل القوركوراي العرف السائد بين أعضاء القبيلة . ولكن سلطة هذه المحكمة لا

تصل إلى الرجال الكبار كما أنها تعتمد في أحكامها على العلاقة القائمة بين الأشخاص أكثر من كونها سلطة لها القدرة على تطبيق القانون العرفي . فالقوركوراي ليس لها القدرة على تطبيق هذه الأعراف أو تنفيذ أحكامها وتوقيع الجزاء بخاصة على الرجال الكبار . كما أنها لا تستطيع أيضا إرغام الشهود على الشهادة ضد المشكو منهم .

أما محكمة الكلينج Kilung فهي التي لها القدرة على توقيع الجزاء وإقرار أحكامها لأنها تضم الرجال الكبار . وهذه المحكمة هي محكمة طقوسية ، وهي تعتمد على قوة الأشخاص المشاركين فيها ، فهم من الرجال الكبار . كما تعتمد في سلطتها على العلاقة القائمة بين أعضائها أكثر مما تعتمد على عرف شائع أو قواعد تشريعية محددة ، ولها القدرة على توقيع الجزاء على من يخرج على الطقوس والشعائر المتعارف عليها . فالرجال الكبار لديهم السلطة ، فهم الذين ينظمون الحياة الاجتماعية ، بل هم أنفسهم الذين يديرون محكمة القوركوراي وهم أيضا الذين في مقدورهم تغيير القوانين . ولكن هل لهم السلطة المطلقة ؟ في الواقع أن سلطتهم ليست مطلقة إذ يمكن لأحد الرجال الكبار أن يخرج على هذه المجموعة (من الرجال الكبار) إذا تميز بقوة جسدية أكبر منهم ، واشتبك في عزاك معهم . وهذا التصرف من جانبه ينظر إليه كأن « المومبوتو يعود من جديد » لا باعتبار أنه خروج على سلطة الرجال الكبار .

ويقدم لنا الباحث في هذا الفصل من الباب الأول نماذج من المحاكمات كما يقدم حوارا مما دار في إحدى هذه المحاكمات .

صغيرة ، وهذه المنطقة ليست مخصصة للممارسات الطقوسية فحسب ، بل للنقاش والحديث والاسترخاء أيضا .

والرجال الذين ذهبوا الى هذه المنطقة . منطقة تجمع الرجال هم فقط الذين لهم حق المشاركة في محكمة الفوركوراي والكلينج .

وتبدأ طقوس الانتقال الى هذه المنطقة

(المحرمة على من لم يدخلها من قبل) بأن يجلب الصبي من مجتمع النساء (حيث النساء والأطفال) . اذ يكون الصبي مخبأ لدى نساء القرية . ويأتي الرجال لأخذه ، وتقوم النساء بالدفاع عنه وضرب هؤلاء الرجال بالعصى والصراخ ضدهم . وعادة يستطيع الرجال التغلب على النساء وأخذ الصبي الى التاراويو حيث يبقى هناك عدة اسابيع . . .

فاخذ الصبي الى منطقة ومجتمع الرجال

هي أولى مراحل ادخاله في زمرة الرجال والانتقال به من مرحلة الطفولة الى مرحلة الرجولة . ثم يمر الصبي بعد ذلك بالمرحلة الثانية من الطقوس حيث يرى التوروان ، فيكشف الانسان الذي يتخفى في شكل التوروان عن حقيقته ، فيخلع القناع ويبدو بهيئته البشرية . ثم بعد ذلك يحدث نفس الشيء بالنسبة للدكدك .

وهذه المعلومات التي يتعرف عليها الصبي

تكون البداية لانضمامه الى مجتمع الرجال . سواء كعضو عامل أم كأحد أعضاء جماعة التوبوان أو الدكدك .

ثم يلي ذلك أهم مرحلة وهي المرحلة الرابعة والأخيرة في طقوس انتقال الصبي الى زمرة الرجال وهي شراء الدكدك ، وتستكمل هذه المرحلة ايضا بشراء التوبوان .

ومن خلال معرفة الدور الطقوسي الذي يقوم به الدكدك ، والتوبوان Dukduk Tubuan في حياة الكارافاريين يمكن تصور شكل النظام الذي تتطلبه الحياة غير الطقوسية .

والتوبوان والدكدك قناعان كبيران ومن

يحوز على أحدهما بعد فترة تدريب طقوسية خاصة وممارسة المناسك والشعائر الخاصة بهما يصبح من الرجال الكبار .

ويشكل التوبوان رمزاً للأنوثة ، أما الدكدك فهو يرمز للرجولة . وسوف نتحدث عن هذين القناعين فيما بعد عند ما ينتقل الفتى من طور الطفولة الى طور الرجولة . فينتقل من مجتمع النساء حيث كان يعيش في كنفهن الى مجتمع الرجال حيث يتعلم أعمال الرجال ويشاركون حياتهم .

ويختص الباب الثاني من الكتاب بالأسس الطقوسية لمفهوم وممارسة القوة . ويشتمل على ستة فصول تتابع مع الفصول الثلاثة التي تكون الباب الأول من الكتاب ، والذي أوجزناه فيما سبق .

فبعد أن قدم لنا الكاتب أشكال المحاكمات في محكمة الفوركوراي والكلينج وسلطة الرجال الكبار في هذه المحكمة يقدم لنا - في الفصل الرابع وهو أول فصول الباب الثاني - الطقوس التي لا بد أن يمر بها الشاب قبل أن يسمح له بالانضمام الى مجتمع الرجال .

وتبدأ هذه الطقوس حينما ينتقل الصبي الى أرض الرجال Tarain وهي منطقة مظلمة على الشاطئ الرملي تبلغ مساحتها حوالي ٤٠٠ ياردة طولاً وعمقها حوالي ١٠٠ - ياردة . وهي منطقة ممنوعة على غير من لم يذهب اليها من قبل . وهي مقسمة الى أجزاء



التوبوان في القرية



بيت الاحتفالات الطقوسية في منطقة الرجال « السارايو »



الاحتفاء بالكذلك ورمى مسحوق الجير عليه

ترتبط بهذه الاحتفالات وبخاصة في اثناء بحثه الميداني خلال عام ١٩٦٨ .

وفي الفصل الخامس تناول المؤلف المراحل الاولى التي تتبع في الاحتفالات الجنائزية وطقوس دفن الموتى . . والغاية الاساسية من هذه الاحتفالات هو الانتهاء من الموت عن طريق ما يؤدى من طقوس سحرية وتراويل غنائية ، وبمجرد دفن الموتى يجب ان لا يفكر فيهم الانسان .

فلكي تكون رجلا كبيرا يجب ان تتصرف كما يتصرف الرجال الكبار . هكذا يقول الكارافاريون .

ويقام القبر من الحجر وعادة يقوم بعمله ابن اخت المتوفى لا ابنه على الرغم من أهمية وجود الابن . فالعلاقة الاسرية كما اشرنا هي علاقة أمومية وليست علاقة أبوية . ويقوم أحد اقارب المتوفى بتكاليف احتفالات الدفن وتكاليف الطعام الذي يقدم في هذه الاحتفالات، وعادة يتكون الطعام من البطاطا وثمار جوز الهند والموز والسّمك وهي الاطعمة الشائعة ، كما يقوم أيضا بتكاليف عمل حجارة القبر .

ويشرح المؤلف بعد ذلك في الفصل السادس أهم الاحتفالات التي تقام في مناسبة الوفاة وهو الاحتفال الذي يسمى « ماتاماتام » Matamatam وهو الماتم الكبير

الذي يشارك فيه الددك والتوبوان . ويبدأ هذا الاحتفال بوليمة كبيرة يشارك فيها الرجال الكبار من عائلة المضيف (أهل الميت) وكذلك الرجال الكبار من الجماعات المجاورة الذين حضروا للمشاركة في الماتم (ما تمام) . ثم في الايام التي تلي ذلك يعزل هؤلاء الرجال أنفسهم في التارايو بعيدا عن النساء ويبدأون في عمل الددك والتوبوان . وفي خلال هذه الايام تجتمع النساء من الجماعات المجاورة مع النساء من الجماعة التي تقيم الماتم . ويقمن باعداد طعام البلابالا balabala

اول زيارة للتارايو :

وتوقيت الاحتفال بدخول الصبي أول مرة الى التارايو يعتمد على عدة اعتبارات : منها ، وجود كفيل له يتحمل مصاريف ونفقات هذا الاحتفال من طعام ، مما يشتري مثل الأرز وغيره ، ومما يجمع أو يصاد مثل البطاطا والموز والسّمك . وعادة يكون الأب هو الكفيل في تحمل نفقات هذا الاحتفال . ويحرص الأب ان يكون هذا الاحتفال مبكرا . أما اذا كان الصبي يتيما فان زوج امه أو اباه بالتبني أو خاله هو الذي يتحمل مصاريف هذا الاحتفال وعادة يتأخر مثل هذا الصبي عن غيره في الانضمام الى التارايو . نظرا لان الأب هو الذي يكون - عادة - أكثر حرصا على ادخال ابنه الى التارايو في سن مبكرة .

ففي التارايو يتعلم الصبي اعمال الرجال . والطعام الذي يقدم اليه يكون طعاما أعدته الرجال الموجودون هناك . وبعد أن يتدرب الفتى على طقوس واعمال الرجال يعود الى النساء اللاتي كان بينهن قبل ذهابه الى « التارايو » منطقة تجمع الرجال . وفي عودة الصبي من التارايو يقام احتفال راقص يشارك فيه الرجال وهم يحملون أو يرتدون الددك أو التوبوان . ثم يذهب كل صبي بمفرده الى القرية حيث تقدم له الهدايا وكذلك تقدم هدايا للددك . والهدايا التي تقدم للصبي أو للددك تكون ملكا للصبي بعد ذلك . ونفس الشيء يتم بالنسبة لهؤلاء الذين اشتروا أيضا التوبوان .

فمنذ دخول الصبي منطقة التارايو وقضاء فترة تدريبية على أعمال وطقوس الرجال ومشاهدة التوبوان والددك ثم شراء الددك أو التوبوان يصبح من الرجال الكبار وبعد حصول الفتى على الددك يكون مؤهلا للزواج .

وقد ارنجتون مجموعة من النماذج والحالات التي شاهدها أو جمع معلومات عنها

على الدكدك والتوبوان تسمى توتوبور
• Tutubur

وحينما يتم رقص التوبوان والدكدك وينتهي الرجال من غنائهم ورقصهم يعودون مع عازفي الطبول الى التارايو حيث تنتظرهم وليمة كبيرة . وفي التارايو بعد أن يجتمع شمل الجميع وقبل البدء في تناول الطعام تقتل اشكال التوبوان الموجودة وبذلك تنطلق أرواحها من عقالها . وتسمى هذه المناسبة بوبولنج Pupilung أى قتل التوبوان واطلاق سراح روحه .

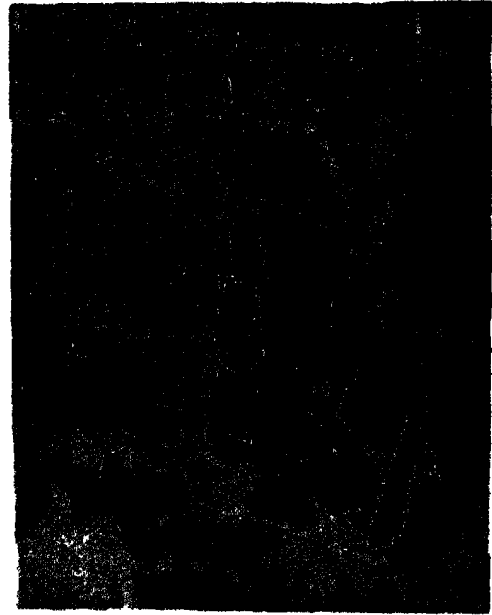
ثم يعودون الى القرية وهم يقفزون عبر الطريق الى القرية ، ويلبسون الدباب بعيدا عن بعضهم البعض وبذلك يكونون قد طردوا روح الميت وتجردوا منها وعندئذ يتناول الرجال طعام الوليمة الأخيرة في هذا الاحتفال.

ويقدم ايرنجتون وصفا لمشاهداته الشخصية لمثل هذه الاحتفالات . كما يشرح نظام العلاقات الاجتماعية في هذه المناسبة والتنظيم الأسرى وعلاقته بطقوس هذه المناسبة الهامة .

ويتناول المؤلف بعد ذلك شكل العلاقات العامة بين الجماعات المختلفة في القرية مما يندرج تحت نسق العلاقات السياسية . فالرجل الكبير لابد أن يبرهن على أنه رجل كبير فعلا في علاقاته مع غيره وبخاصة مع ضيوفه ومع غيره من الرجال الكبار في الجماعات الأخرى . وكذلك في الاحتفالات التي تقام في مختلف المناسبات حينما تلتقي الجماعات بعضها مع بعض .

ثم شرح المؤلف بعد ذلك في الفصل السابع من كتابه هذا عن « الأقنعة والقوة في طقوس الميلازيين » كيفية عمل التوبوان والدكدك اذ يبدأ العمل بأعداد رأس التوبوان وصبغة عينيه بواسطة رجل يختص بذلك . ثم يقوم

الذي يتبادلانه خلال الماتم . ويدفع الرجال لهن ثمن هذا الطعام . كما يغنين أيضا اثناء الليل ويدفع الرجال لهن أيضا أجر غنائهن . . .



توزيع النقود من القواقع على النساء

وبعد أن ينتهي الرجال من أعداد الدكدك والتوبوان ينتقلون مع الدكدك والتوبوان الى القرية . وهذه المرحلة هي قمة احتفالات الماتم (ماتاتم) ويحضر جماعات أخرى من الجماعات المجاورة لتشارك في الفناء والعزف على الطبل أو بمجرد الحضور فقط دون غناء أو عزف على الطبول . ويصل هؤلاء الرجال من الجماعات المجاورة بقوارب صغيرة ، وحضورهم يكون في شكل جماعي ، ومرافقون للتوبوان في احتفال يسمى - Kinivai .

وبعد وصول هؤلاء الضيوف والتوبوان . تقام حلقات للرقص مع الدكدك أو التوبوان في حلقات منفصلة . ويلقي على التوبوان والدكدك النقود الصدفية من القواقع وهذه العادة، ضرب والقاء النقود الصدفية Divara

والتوبوان على شكل طائر أما الدكدك فهو على شكل زهرة .

ويصف إيرنجتون في الفصل الثامن ، طرق وشعائر عمل التوبوان والدكدك وعمل التوبوان او الدكدك . فهو عمل مقدس ويحتاج من القائمين عليه طهارة معينة . فيستحمون ولا يقومون بأى علاقة جنسية ، فاذا حدث أن أصاب قناع الدكدك أى تلف في الالوان فمعنى ذلك ان أحد الموجودين قد أقام علاقة جنسية سببت تلف الدكدك . ويلون الدكدك باللون الأحمر . كما أنه في أثناء عمل الدكدك لا يتصل الرجال بالنساء تأكيداً على قدرتهم في الاستغناء عن النساء ، وتعبيراً عن قدرتهم على إبعاد الموبوتو من حياتهم .

وبعد الانتهاء من عمل الدكدك يعبر الرجال عن فرحتهم بقدرتهم على تحقيق قوة ونظام مجتمع الرجال باقامة احتفال راقص .

والدكدك هو مجرد زهرة ، انه شكل بلا حياة ولا قوة ، فهو بلا روح ، على العكس من التوبوان .. ولذلك يعمل الدكدك فقط حينما يكون التوبوان موجوداً .

فالتوبوان هو النشاط .. والقدرة في السيطرة على هذا النشاط « النظام » هما الشيطان الأساسيان في الحياة ..

فاذا امكن للدكدك (الذكر) السيطرة على التوبوان (الأنثى) تحقق التوافق في الحياة « النظام والطاقة » ، فالتوبوان له قوة وخطر .. أما الدكدك فليس له أى سيطرة أو خطورة وان كان يحدث ذلك في بعض الفترات القصيرة .

ومن ثم فان معظم الشعائر والطقوس التي تقام للدكدك والتوبوان تحدد معالم العلاقة بين الرجال والنساء . وبين الرجال من نفس الجماعة وبين الرجال من جماعة أخرى

باقي الرجال في التاراوي — ممن سبق لهم مشاهدة التوبوان — بأعداد باقي أجزاء التوبوان من الريش وتزيينه . فعند صباغة العينين وتلوينهما يكون في قدرة الفنان الذي قام بذلك السيطرة على الروح الخطيرة للتوبوان . اذ انه يستطيع بتلوين العينين ، احضار هذه الروح من بيتها القائم في الشمس الغاربة واخضاعها تحت سيطرة الانسان . فغروب الشمس هو موطن الروح الوحشية للتوبوان . وبمجرد السيطرة على روح التوبوان الضارية الخطيرة يحدث السلام وسلام التوبوان . وينتهي حينئذ كل شجار بين الناس ويعمل الجميع في هدوء ونظام حتى الأطفال الصغار لا يبكون . فكما يروض الناس التوبوان يروضون هم أنفسهم .

ويشير الباحث في هذا الفصل وفي هذه الفقرة بالذات الى انه لم يستطع التوصل الى معرفة تصورهم عن طبيعة الروح التي تحل في غروب الشمس .

ولذلك تعقد محكمة الكيلنج في المساء غالباً في التاراوي تحت اشراف الرئيس المنظم للطقوس . وتظهر قوة التوبوان في مثل هذه المحكمة . ولا يمكن فهم محكمة الكيلنج كما اشرنا من قبل بمعزل عن محكمة الفوركوراي أو بمعزل عن الحياة غيرالطقوسية التي تنعكس وتظهر في الفوركوراي .

فالكارافاريون يرون سلام التوبوان في استقرار نظام الحياة الاجتماعية . ولذلك ففي محكمة الفوركوراي — يناقش موضوع الاثم ثم يقرر الجزاء . أما في محكمة الكيلنج فيقرر الجزاء أولاً ثم يناقش موضوع الاثم . **فالفوركوراي تختص بطبيعة النظام الاجتماعي أى بموضوعات الحياة الاجتماعية لا الشعائر، أما محكمة الكيلنج فتختص بالخروج على الشعائر أو الطقوس .**

والتوبوان هو قناع يرتبط بالأنوثة ، أما الدكدك فهو قناع يرتبط بالذكورة .

فمعنى التوبوان هو مجموعة عمليات يتم من خلالها تكوين التوبوان . ومن خلال هذه العمليات تتحقق العلاقة الاجتماعية . فالشعيرة هنا والرمز تتصلان بشيء يرتبط بالمجتمع نفسه ، فالمعنى والفعل عندهم متصلان ، والحياة الاجتماعية بمعناها الطبيعي تتضمن بالضرورة قيمتها .

وبهذه العبارة يختم ايرنجنون الفصل التاسع من كتابه الذي هو دراسة ميدانية دقيقة عن مفهوم الاقنعة والقوة في مجتمع الكارافاريين ، مع شرح مفصل للطقوس التي تمارس في عمل هذه الاقنعة ووظيفة هذه الاقنعة وشعائرها في الحياة الاجتماعية لمجموعة من السكان الأصليين في إحدى جزر المحيط الهادى . عاش أهلها آلاف السنين على فطرتهم الأولى ، وظلوا يمارسون أوليات الحياة حتى بعد دخول المستعمر الأوروبي الى هذه المنطقة التي ظلت في عزلة عن العالم الى ما بعد منتصف القرن التاسع عشر .

• • •

اما الكتاب الثاني الذي نتناوله بالعرض والتحليل فهو كتاب الشعوب البدائية (١٥) الذي وضعه روبرت فورنو ويتكون من عشرة فصول كل فصل منها تناول إحدى الجماعات الانسانية التي تحيا حياة بدائية ونشعر في بداية الصفحات ان الكاتب يتعاطف مع هذه الشعوب . ولكننا نعجب أحيانا من تصنيفه لهذه الشعوب التي عاشت في عزلة عن التقدم المدني أو تلك التي لم تخضع لغزو الانسان الأبيض وبخاصة حينما يتحدث عن قبائل الريف في شمال المغرب والطوارق ببلاد الصحراء الافريقية . وهل تصنيفه لهما ضمن الشعوب البدائية يرجع الى نوعة استعمارية كامنة في ذاته وبخاصة انهما الجماعتان المسلمتان

وقوة الرجال وانتصارهم يظهران حينما يعيشون مع بعضهم البعض دون صراع .

فالرجل الكبير والديقارا والتوبوان ، ليسوا مجرد مدلولات بهيمية بدائية ، يمكن ادراكها دون شرح معانيها كما هي بالنسبة لمارسيها . فهذه المسميات هي ما تدل عليه بالنسبة للكارافاريين ، لذلك فان التحليل البنائي في الانثروبولوجيا الاجتماعية لا يسعف في مثل هذه الحالات . لذلك كان من الاهمية معرفة كيف نفكر - كما يقول المؤلف - بمنهج غير بنائي حتى نستطيع أن نتعرف على النظام الاجتماعي في مثل هذه المجتمعات ، التي تختلف في ماهيتها ، عن تلك المفاهيم التي تعود الانثروبولوجيون التفكير من خلالها .

وفعلا فقد حاول المؤلف أن يفهم منطق مجتمع الكارافاريين بأسلوب مغاير الى حد ما لأسلوب المفاهيم البنائية ومصطلحات البنائية الاجتماعية الشائعة بين عدد من الانثروبولوجيين . وعلى سبيل المثال تبين أنه من خلال ترويض التوبوان يروض الكارافاريون أنفسهم . فالتوبوان ليس مجرد رمز لقدرة سيطرة الرجل الكبير على الآخرين بل هو رمز ووسيلة لاقامة النظام بين الذكور والإناث . كما أن الدكدك هو رمز ووسيلة لتحقيق الصلات الاجتماعية بين الرجال .

فالرمز ليس في عزلة عن ما يرمز اليه . الرمز هنا له وجوده الحي الفعال لأن له وجودا فعليا في الحياة . فالرمز هنا يخلق ما يصوره . فالكارافاريون ليس لهم نظرية سياسية مجردة في علاقاتهم مع غيرهم من المجتمعات . وقد يرد ذلك الى أن الرمز عندهم لا ينفصل عن التطبيق .

عطف أحيانا على هذه الشعوب التي اقلق سعادتها واستقرارها وفود الانسان الأوروبي .

فعلى الرغم من ان هذه الشعوب تعيش في حالة متدنية من الحياة ، فانهم سعداء بذلك وكما أن مفاهيمهم الروحية غامضة بالنسبة لنا فان المعتقدات المسيحية ومفاهيم الانسان الأوروبي عن التقدم المادى في حياتنا المعاصرة هو أمر غامض أيضا بالنسبة لهم .

وقليل من الباحثين المدربين هم الذين استطاعوا أن يكشفوا الحجاب عن ما لا نعرفه من حياة هؤلاء الناس .

ولقد استمرت محاولات اكتشاف مناطق مجهولة من العالم منذ بداية القرن السابع عشر الى قرب نهاية القرن الثامن عشر . . كما حاول عدد من المكتشفين والمغامرين والرحالين الأوروبيين الوصول الى شواطئ استراليا وجزر المحيط الهادى . . . ومنهم من رفض النزول الى هذه البلاد بعد ماواجهوه من مقاومة أهلها المتوحشين - كما يصفهم بذلك الأوروبيون - وبخاصة في استراليا . . . ولكن بعد أن قتلوا عددا غير قليل من سكان استراليا الأصليين امكنهم النزول الى شواطئ هذه القارة وغزوها هي وعددا آخر من الجزر المجاورة .

وعلى سبيل المثال في عام ١٧٧٠ - وصل سير جون بانكس مع كابتن كوك الى خليج بوتني ولاحظ أن سكان هذه المنطقة يعيشون عيشة بدائية وفي عزلة عن الحياة الانسانية العالمية ترجع الى حوالى عشرة الاف سنة . عزلة تحوط حياتهم وترتبط فقط بواقع البيئة التي يعيشون فيها .

واعتبرهم بانكس جماعة من القردة العليا Apes لانهم يعيشون في حالة أولية من الحياة الانسانية معتمدين في طعامهم على صيد الأسماك والتقاط ثمار الأشجار ولا يعرفون

اللتان قاومتا عمليات الاستعمار والتبشير المستمرة في المغرب العربي ، وبخاصة بعد سقوط الأندلس وعودة اسبانيا مسيحية . . أم لأنه هو نفسه ينتمي الى فوردنو Tobias Furneaux أحد الغزاة الذين غزوا جزر هاواي . في النصف الثاني من القرن الثامن عشر مع كابتن كوك وسير بانكس . . ان ما يقدمه هو نفسه ن مادة وحديث عن اهل الريف والطوارق يؤكد ان هذه القبائل ليست في حالة بدائية من الحياة كغيرها من بعض شعوب افريقيا أو سكان الجزر والأجام الاسترالية .

والمجموعات البشرية التي تناولها في كتابه هي :

- ١ - سكان استراليا الأصليون .
- ٢ - الطوارق المثلثون .
- ٣ - الاسكيمو السعداء - سكان القطب الشمالي .
- ٤ - الزولو النظاميون سكان جنوب افريقيا .
- ٥ - الجيفارو مقلصو الرؤوس في جبال الأنديز الشرقية .
- ٦ - أقزام افريقيا الاستوائية .
- ٧ - اللاب المتجولون في اسكندينيافيا .
- ٨ - شعب العصر الحجري في نيوجينيا .
- ٩ - ملاحو المحيط الهادى متأملو النجوم .
- ١٠ - قبائل الريف المتواضعون سكان شمال المغرب .

وحينما يتحدث الكاتب عن عادات هذه الشعوب فهو يتحدث عنها حيناً بنظرة موضوعية ، وحيناً آخر بنظرة اوروبية لا تغلو من استعلاء حضارى ، رغم ما يبديه من

الزراعة ، ويستخدمون في صيد الحيوانات عصا مقوسة يرمون بها تجاه صيدهم . كما أنهم لا يعرفون الحياء خلال علاقاتهم الجنسية مع النساء بل يمارسون ذلك كالحيوانات السائمة .

وظلت هذه الافكار تسيطر على فكر الأوروبيين... حتى بعد أن سيطر المستعمرون البيض على هذه المناطق من العالم وبعد أن قتل العديد من سكان استراليا الأصليين وأفريقيا ، برصاص المستعمر الأبيض ، وبعد أن مات الكثير منهم أيضا نتيجة تسميم مياه الشرب كما مات الآلاف أيضا بسبب الأمراض التي انتقلت اليهم من المستعمرين البيض الذين احتلوا أراضيهم . ظلت هذه الأفكار شائعة الى أن أمكن عمل دراسات انثروبولوجية من هذه المجموعات من البشر .

كما حل هذا القضاء المبرم على السكان الأصليين في استراليا قبل أن تتم دراسات علمية عن حياة هذه الجماعات الانسانية ، وكذلك عن أنواع الحيوانات النادرة والأسماك والنباتات التي نمت في استراليا ، وعاشت في عزلتها بعيدة عن العالم الآخر ، محتفظة بخصائص قديمة ، قد يرجع تاريخها الى العصر الحجري ، مثلما عاش الانسان في أوروبا منذ « ٥.٠٠٠ ر.م » خمسين ألف عام .

فحياة هذه الجماعات البشرية في استراليا بخاصة ، تشابه صور الحياة البدائية التي سجلها الانسان الأوروبي القديم على جدران الكهوف التي عثر عليها في جنوب أوروبا ويرجع تاريخها الى « ٥.٠٠٠ ر.م » سنة « ويواصل فورنو حديثه عن سكان استراليا الأصليين ويتساءل عن أصول هذه الجماعات الانسانية من أين أتت تلك الجماعات التي ظلت محتفظة بصور الحياة القديمة البدائية ؟ »

والاحتمال الاكبر أنهم هاجروا من جنوب

شرق آسيا الى استراليا . فمن المحتمل أن المياه كانت ضحلة وأقل عمقا في تلك الفترة الماضية من عصور التاريخ مما هي عليه الآن . وظلت هذه الجماعات البشرية في عزلتها ويتميز السكان الأصليون بأنهم طوال ، وكذلك قصار القامة . ولون بشرتهم بني قاتم ، أكثر من أن يكون أسودا . وشعورهم مجعدة متموجة ، ووجوههم مستديرة ، وأجسامهم يغطيها الشعر ، وجباهتهم تنحدر الى أسفل من أعلى ، ورؤوسهم ضيقة ، ومقلات عيونهم داخل محاجرهما ، وحواجبهم بارزة . كما أن جماجمهم سمكية ، وحجم المخ عادي في معدل حجم مخ الانسان بعامة ، أما أنوفهم فمتسعة الفتحات ، كما يتمتعون بفك للاسنان قوى ، وأيديهم طويلة مستديرة مرنة ، وأجسامهم مستقيمة . وهذه الصفات الانثروبولوجية تجعلهم يتميزون عن غيرهم من الاجناس البشرية ، فهم مختلفون عن القوقازيين والمنغوليين والزنوج ، أنهم جنس متميز خاص بصفاته .

هذه النظرية يدور حولها جدل علمي كبير بين أصحاب نظرية تعدد الأصول البشرية ونظرية الأنواع البشرية التي تنحدر من أصل واحد . ويذهب فورنو الى أن هذه الجماعة البشرية ظلت في عزلتها مع أنواع نادرة أيضا من الحيوانات مثل الكنغر أو الاسماك النادرة ، في حين تطورت اجناس أخرى وانتقلت عبر حقب الزمان ، من العصر الحجري الى مجالات متقدمة في المعرفة والعلوم ، سواء أكان ذلك في مجال العمران وبناء ناطحات السحاب ، أو في اختراع الأسلحة الذرية . في حين ظل سكان استراليا الأصليون قانعين بحياتهم البسيطة وادواتهم الحجرية ومساكنهم البدائية .

ولكن هل تخلفهم هذا يرجع الى ظروف البيئة التي يعيشونها ام نتيجة انعدام المنافسة والصراع مع ثقافات أخرى ام ان ذلك راجع الى نقص في قدراتهم العقلية ؟

اراد أحد الشبان زواج إحدى الفتيات ، فانه يذهب الى أمها ويطلب منها ان تعطيه ابنتها . فاذا وافقت الأم على اعطاء ابنتها الى هذا الشاب فانها تضع ذراع البنت في يده . وفي الليلة التالية تذهب الفتاة مع الفتى الى كوخه، ولكنه لا يدخل بها أو يلمسها الا بعد أن يعتادا الحياة معا .

وخلال الحياة الزوجية يحرص الزوج على المحافظة على زوجته وملاحظة من قد يحاول الفوز بها من طريق السحر ، أو اخذها منه . وبخاصة ان عادة الزواج بالاسر موجودة ايضا، أى في مقدور الأقوى أن يحصل على الزوجة التي يريدها بالقوة وبالصراع مع منافسه وأسر زوجته لتكون زوجة له . وهذه العادة شائعة أيضا ، مثلما هي شائعة في غير ذلك من مجتمعات . بل وما زالت تمارس الآن في المجتمعات المتقدمة ولكن بوسائل مختلفة تتوافق مع التطور الذي حققه الانسان في حياته المدنية المعاصرة . فالصراع الآن ليس صراعا يعتمد على قوة الصراع اليدوي بل على وسائل أخرى .

كما يذكر الكاتب أيضا أن عادة تبادل الزوجات أو اعادة الزوجة موجودة بين السكان الأصليين في استراليا . فاعادة الزوجة لأحد الضيوف هو شكل من أشكال الضيافة والاحتفاء بالزائر . وهي عادات تمارس طبقا لشعائر وطقوس .

كما أن النظام الاقتصادي في العمل ينقسم بين المرأة والرجل ، فالرجل يقوم بالصيد والمرأة تقوم بجمع الثمار وتعيش هذه الجماعات البشرية حياة بسيطة على الفطرة ، لا يرتدون ملابس ولكن يخضبون اجسامهم ببعض الدهون والألوان مما لها رموز سحرية تمنحهم القوة والصحة .

فالسحر عندهم يرتبط اما للعلاج والحفاظ على الصحة أو لتدمير أعدائهم . وكذلك في اخضاع النساء للرجال .

كثير من الانثروبولوجيين يرى أن هؤلاء الأصليين لا يقلون ذكاء عن غيرهم من الشعوب، ويرجع سبب تخلفهم الحضارى الى أنهم يعيشون في توافق مع الطبيعة . وهذا التوافق هو الذى اعطاهم شعورا بالقناعة والهدوء دون حاجة الى صراع يدفع الى التغير .

وهذه الجماعات البشرية الحفرية ، كما توصف أحيانا ، يمكن أن تكشف لنا عن واقع ماضي الانسان وطبيعة الحياة التي عاشها اسلافنا منذ عشرة الاف سنة على الأقل بل الى « ٥.٠٠٠ سنة » ولكن حياة هؤلاء السكان الأصليين قد بدأت تتغير ، كما أن طرق حياتهم التقليدية أخذت تندثر تحت وطأة الغزو الحضارى الذى غير الكثير من مظاهر الطبيعة في تلك المناطق . كما أن وفود الانسان الأوروبي الى هذه المناطق قد أحدث تغييرات كثيرة في شكل الحياة بل حتى في البناء العضوى لهؤلاء المواطنين الأصلاء . ويقدم لنا فورنو نماذج وأمثلة مما حدث ويشرح جوانب التغيرات الانثروبولوجية العضوية التي حدثت في بنية الانسان الأصل. فقد طرأ تغيير على لون وملامح السكان وتكوينهم الجسماني خلال هذه الفترة القصيرة، سواء من خلال تغير اشكال الحياة أو العوامل الوراثية الجديدة ، علاوة على العوامل الأخرى من قتل وأمراض فتكت بهؤلاء السكان وأثرت في عدد هؤلاء الناس البسطاء .

كما يتناول الكاتب بعد ذلك أنماط العلاقات الاجتماعية الخاصة بهذه الجماعات البشرية القديمة في استراليا وبخاصة عادات الزواج . فالمجتمع يسوده النظام الأمومي . والاطفال يرتبطون بالأمهات لا بالأبساء ، وحينما يبلغ الاطفال سن الحلم ينتقلون الى مجتمع الرجال وهناك يتعلم الصبية حياة الرجال .

واذا قامت علاقة حب بين فتاة وفتى فان الفتاة تعطي خصلة من شعرها للفتى ، وإذا

ثقافة السكان الأصليين ببساطتهم البدائية وفطرتهم الأولى ... ولكن الى متى سيحافظ هؤلاء السكان الأصليون على عاداتهم وتقاليدهم، مع الاستفادة في نفس الوقت من المعطيات الحضارية الحديثة التي جلبها الانسان الأبيض معه؟! والى أى مدى سيساعد هؤلاء المحتلون هذا الشعب البدائي صاحب الأرض ...؟ أسئلة كثيرة تثار حول التغيرات التي حدثت والتي يحتمل أن تحدث وعن مستقبل هذا الشعب الاسترالي ومصيره في المستقبل ... ولكن أى نوع من المستقبل سيكون ...؟

لا شك ، سوف تظهر ثقافة جديدة ، وسوف ينشأ جنس جديد نتيجة لعمليات التداخل الثقافي بين الوافد والأصيل . والتزاوج بين المحتل والمواطن القديم ، وسوف يتم حتما ظهور أشياء وجنس جديد يقدم لنا شيئا جديدا يجمع بين كل ما هو جيد وحسن ، وبين ما هو سيء ووردي من هاتين الثقافتين ، وتلك الهاتين ، الأصلية والوافدة .

وقد بدأت فعلا بعض التغيرات الاجتماعية تحدث في حياة السكان الأصليين لاستراليا ... هؤلاء الذين عاشوا آلاف السنين في نسق واحد من الحياة ... ثم فجأة ، خلال القرنين الماضيين ، واجهوا تغيرات معقدة سريعة وقوية لم يقدرُوا على مجابهتها ولن يستطيعوا مقاومتها . وقد انتقل فعلا بعض منهم الى الحياة المدنية يعملون في مهن بسيطة واعمال متدنية اجتماعيا في المدن والمصانع والمناجم . والبعض الآخر آثر أن يعيش في الآجام ، وعلى شواطئ البحر بعيدا عن حياة المدنية الأوروبية ، وهؤلاء هم الذين يسمون حاليا « سكان الآجام » هؤلاء الذين يؤمنون بأن البيض قد سرقوا ارضهم ... ولكن انى لهؤلاء القدرة على عمل شيء ؟ بل سوف يندمجون آجلا هؤلاء « سكان الآجام » - شيئا فشيئا في حياة المدنية الزاحفة، وسيظهر بعد ذلك جنس

كما ناقش المؤلف في ايجاز أيضا - خلال الصفحات العشرين (٩ - ٣٩) التي أفردتها في كتابه للحديث عن سكان استراليا الأصليين، مفهومهم عن الكائن الأعلى ، وأشار الى أن بعض القبائل تعتقد في اله السماء ، ذلك الذي اسمه مقدس بل لا يمكن حتى الهمس به . ولكن معظم القبائل تؤمن بالطوطم . فكل قبيلة وكل جماعة وكل أسرة وكل رجل وكل امرأة وكل طفل يرتبط بطوطم معين ، حيوانا كان أم حشرة أم من الزواحف أو النبات . انها ارواح الاسلاف التي هي حيوانات ونباتات . ويحظر الزواج من نفس الطوطم ، كما يعتقد بأن كل شيء له روح تسيطر عليه . فعالمهم ، عالم Spirit-Ridden تسيطر عليه الارواح

والسحرة هم الذين لهم القدرة على تخليص الأشياء والأشخاص من الارواح التي تسيطر عليها . فكل شيء في الطبيعة من كائنات حية أو جامدة له روح تملكه ، ولذلك يتصف هؤلاء السكان الأصليون لاستراليا بأنهم مجتمع الذين يسيطر على عالمهم عالم الارواح فكل شيء تركبه روح The Spirit-Ridden Aborigines of Australia

والملكية مشاعة في حياتهم ، الأسلحة والأدوات يمكن لكل شخص استخدامها ، ولذلك تصنع بكمية تزيد عن احتياجات كل فرد . أما أهم الأسلحة فهي الحربة المدببة وهي تصنع من خشب البامبو ، وتصنع الأسلحة الأخرى من الحجر المصقول وهي تماثل تلك الأسلحة التي كان يستخدمها الانسان القديم في عصور ما قبل التاريخ .

ولكن حياة هؤلاء السكان الأصليين أخذت تتلاشى ازاء زحف المحتلين البيض . مثلهم في ذلك مثل حياة الهنود الحمر سكان أمريكا الأصليين .

ففي استراليا الآن ثقافتان مختلفتان - الأولى ثقافة المحتلين البيض ، بتطوراتها وامكانياتها الكبيرة وثراء أصحابها . والثانية

والشبان الصغار لا يفعلون ذلك ؟ السبب اذن ليس لحماية الوجه من الرمال . كما ان سكان الصحراوات الأخرى لا يغطون وجوههم باللثام طول الوقت .. ولا يوجد غير الطوارق بين سكان الصحراء الذين يغطون وجوههم باللثام .

وكما ان هذه العادة - اللثام - غير معروف لأن أصولها فالطوارق أنفسهم غير محددين تاريخهم أيضا . هل هم أصلا من ذنوج افريقيا .. ؟ طبعاً لا .. فهم لا يحملون في ملامحهم وبنية أجسامهم عناصر من السلالة الزنجية . هل هم أصلا من أسلاف رومانية من بين الذين صاحبوا هانيبال في حملته عبر جبال الألب في أثناء غزو إيطاليا ؟ .. أيضا الأجابة على ذلك ستكون بالنفي .. هل هم من البربر سكان افريقيا ؟ سنجد أيضا الأجابة بالنفي ، لان تكوينهم الجسماني يختلف عن البربر . كما ان لغتهم تختلف من لغة البربر التي تعتمد على الحروف العربية . ويعقب المؤلف على ذلك بقوله اننا لا نجد أجابة دقيقة لأن تحدد أصولهم التاريخية العريقة . ولكن المعروف عنهم أنهم نبلاء السلوك بل يعتبرون أنفسهم أكثر الشعوب عراقة ونبلا . وينظرون الى الأوروبيين والبربر بأنهم لصوص وقطاع طرق . مثلهم مثل أكلة لحوم البشر في وسط افريقيا .

انهم يحتقرون الأوروبيين بالانهم البخارية وطائراتهم بل وكل مستحدثات الحياة الأوروبية الصناعية حتى الأسلحة النارية التي يستخدمها الأوروبيون - والتي كانت السبب في هزيمتهم - ينظر اليها الطوارق على أساس أنها أسلحة الجبناء ، فالطوارق يعتمدون على الصراع النبيل والحرب الشريفة مع الأعداء وجهها لوجه .

والطوارق هم فرسان صحراء افريقيا ، يعرفون دروبها ويتنقلون عبر مسالكها في قوافل من الجمال وعلى ظهور الخيل .

جديد يحمل موروثة الثقافتين والجنسين بخيرهما وشرهما . وقد بدأت فعلا بعض بوادر ذلك الجنس تظهر . والى ان يحدث التغيير الكبير ستظل البحوث الأنثروبولوجية تحاول الكشف عن كوامن الثقافة الانسانية التي عاشها هؤلاء السكان الأصليون عشرات الآلاف من السنين ، وقد تقدم لنا الدراسات في المستقبل - رؤية جديدة تكشف عن مكونات وواقع حياة الانسان في العصور القديمة .

والى ان يحدث ذلك التغيير أو تلك الاكتشافات لا نستطيع عمل شيء غير تأمل هؤلاء الناس ومحاولة فهم حياتهم من خلال مفاهيمهم عن الحياة . حياتهم هم ، وحياة كل شيء يحوط هذه الحياة .

● ● ●

بعد ذلك ينتقل بنا الكاتب الى مجتمع الطوارق اللثمين سادة الصحراء الذين عاشوا فيها آلاف السنين The Veiled Tuaregs of the Sahara

هؤلاء الذين لا ينظرون يمنة أو يسرة ولا يخافون أي انسان . سادة الخليفة وامراء الأرض ، والذين يبلغ طول الواحد منهم حوالي ستة اقدام .

هؤلاء المحاربون الشجعان ، فرسان الصحراء الذين اثاروا الرعب في قلوب جنود فرنسا . كما كانوا أيضا ، موضع إعجاب وتقدير هؤلاء الجنود في نفس الوقت . وقد عرف الطوارق اللثام الذي يغطي وجوههم منذ آلاف السنين .

اما لماذا يفعلون ذلك .. ؟ فانه سؤال بلا أجابة محددة لأن ، بل هم أنفسهم لا يعرفون سبب ذلك .. هل لحماية وجوههم وانوفهم من حبات الحصى والرمل التي تحملها الرياح .. ؟ اذا كان الأمر كذلك فلماذا النساء

تيان هينان يجعل للمرأة مكانة خاصة في مجتمع الطوارق .

فالمرأة ليست للفراش ولكنها رفيقة حياة وصديقة . انها ملء العيون والقلب . والرجل من الطوارق لا يتزوج أكثر من واحدة . وإذا طلقت المرأة فانها لا تتزوج قبل أن تمتد عدتها تبعا للشريعة الاسلامية .

والمرأة تحتل مكانة متساوية للرجل . ولها حق اختيار زوجها ، فالحب مسموح به قبل الزواج . كما تشارك في أشعار وأغاني الحب الرومانسية . وفي غياب زوجها تقوم هي بمسؤولياته .

وقد وصف أحد الرحالين الانجليز نساء الطوارق بأنهن يتميزن برجاحة العقل ، ووصفهن بأنهن سيدات العالم .

والطوارق مسلمون ، وعادات وتقاليد الزواج عندهم تخضع لقواعد الشريعة الاسلامية . وهم يفتخرون بأمهاتهم - وهذه عادة كانت شائعة بين سلالة العرب في الجاهلية كما يعتقدون انهم من سلالة نبيلة اصلها الملكة تيان هينان Tien Henan . وقد اكدت البحوث الاركيولوجية والحفريات التي قام بها الكونت بيرون دي بروروك

Count Byron de Prorok

باحث الآثار الفرنسي في عام ١٩٢٦ م حقيقة اعتقادهم هذا . فقد اكتشف مقبرة تضم رفات امرأة وحول معصمها الايمن سوار من ذهب وحول المعصم الايسر تميمة من فضة . كما وجد تمثالا يشبه التمثال الذي وجد في المقابر القديمة التي وجدت في جنوب فرنسا ويرجع تاريخها الى عصور ما قبل التاريخ . هذا الاعتقاد في اصولهم التي ترجع الى الملكة



الفناء والعزف على الموسيقى بعد انتهاء يوم عمل

أو يقترب أي جريمة مخلة بشرفه ، فهو لا يسرق ولا يعتدي على الآخرين .

والواقع أن القارئ لهذا الفصل من الكتاب عن الطوارق (ص ٣٠ - ص ٤٥) يتعجب كثيرا من ادراج الكاتب لقبائل الطوارق ضمن مجموعة الشعوب البدائية . هل لأنهم ظلوا محتفظين بعاداتهم وتقاليدهم خلال عشرات القرون سعداء بحياتهم البسيطة في نبل وكبرياء يحسددهم عليه سكان الحضر والمدن الكبيرة ؟ أم لأن سلطانهم الذي كانوا يتميزون به كفرسان للصحراء قد ضاع الآن ، وأصبحوا تحت نظم الحكم الحديثة يتساوون مع غيرهم ولا يملكون سوى ذكريات عراقة ماضيهم ؟ . وأظن أن الكاتب نظر اليهم من خلال هذا المنظور في تصنيف الثقافات التقليدية باعتبار أنهم شعب متميز يمر بدور الاحتضار الثقافي أزاء ضغط التطور الصناعي الذي تشهده الصحراء الافريقية من اكتشافات غنية للبتروال والغاز الطبيعي والمعادن الكامنة في بطن الصحراء .

ومع تفجر البترول ويزوغ الغاز الطبيعي وحفر الآبار والمناجم تفرق ثقافة الطوارق . وتندثر معالم الطريق الى حياتهم الأصلية ، ويتحول الفرسان النبلاء الى عمال وموظفين في شركات النفط ومناجم الصحراء . وتموت النيران القديمة التي أثارها الصحراء ليحل محلها دخان شعلات الغاز الخائقة للحياة . والواقع أن كل كلمة كتبها الكاتب عن الطوارق تحمل احساسا عميقا بتقدير دورهم الانساني وادراكا واعيا للدلالات الانسانية التي تحتويها عاداتهم وتقاليدهم .

هذه النظرة الى ثقافات الشعوب التي نلمسها في معظم حديث فورنو تشير الى ادراك واع لمضمون الثقافة الانسانية من خلال

كما اورد فورنو نصا نقله عن ابن بطوطة ينتقد فيه نساء الطوارق . فعلى الرغم من انهن مسلمات مواظبات على الصلوات الا انهن لا يحتشمن من الرجال ولا يحتجبن . أما النص الذي أورده فورنو في كتابه ص ٣٤ - نقلا عن كتاب ابن بطوطة فهو « دخلت يوما على أبي محمد بن يندكان المسوفي الذي قدمنا في صحبته ، فوجدته قاعدا على بساط ، وفي وسط داره سرير مظل ، عليه امرأة معها رجل قاعد ، وهما يتحدثان . فقلت له : « من هذه المرأة . . ؟ » فقال : « هي زوجتي » . فقلت : ومن الرجل الذي معها . . ؟ فقال : « هو صاحبها » . فقلت له : اترضى بهذا وانت قد سكنت بلادنا وعرفت أمور الشرع ؟ » فقال لي : مصاحبة النساء للرجال عندنا على خير وأحسن طريقة ، لا تهمة فيها ، ولسن كنساء بلادكم » . فعجبت من رعونته وانصرفت عنه ، فلم أعد اليه بعدها ، واستدعاني مرات فلم أجبه (١٦) .

ويواصل فورنو بعد ذلك حديثه عن الطوارق ويقدم نماذج من انطباعات الرحالة الأوروبيين الذين كتبوا عن الطوارق وكلها عبارات تقدير لوضع المرأة في مجتمع الطوارق . فنساء الطوارق هن بالفعل المحافظات على تقاليد وعادات الطوارق ، يعلمن أبناءهن مائورات وتراث الاجداد فيشبه البنات (بنين وبنات) ملمين بكل عادات وتقاليد الآباء من صفات النبل والشجاعة . حتى ان الفرنسيين الذين استعمروا الصحراء وحكموها لمدة سبعين عاما تعلموا أن يصفوا الطوارق بأنهم فرسان الصحراء البيض .

فالفارس من الطوارق قد يموت من العطش والجوع والحر ، ولكنه لا يتنازل عن كبريائه

(١٦) انظر ، الدكتور على المنتصر الكتاني ، رحلة ابن بطوطة ، السمة تحفة النظر في فرائب الامصار وعجائب الاسفار ، الجزء الثاني ، ص ٧٧٧ ، مؤسسة الرسالة .

مجموعة القيم التي تشكل هذه الثقافات ، وهو المعيار الحقيقي لتقييم الحضارة الانسانية وليس فقط من خلال تقييم اشكال التقدم العمراني والصناعي التي تكون انماط الحياة المعاصرة على الرغم مما يشوب حديثه احيانا من نبرة الاستعلاء الحضارى ونفمة الهمس التبشيري في احيان اخرى .

ثقافة الشعوب هي النسق الذي تنتظم فيه مجموعة القيم التي تنظم الافعال السلوكية . كما انها في نفس الوقت تجريد لمضمون الممارسات السلوكية في الحياة اليومية .

ففي الحياة البدائية او حياة البادية ببساطتها ، لا يوجد انفصام بين ما هو مجرد وما هو تطبيقي ، ولا بين ما هو غائي في ذاته وبين ما هو عملي او نفعي ؟! ... فالفكر والعمل يلتقيان في وحدة واحدة .

فالافكار المجردة، والتنظير الفلسفي هو تصور لما هو ممكن بالفعل . وهو ادراك في نفس الوقت لما يجب ، من خلال ما هو كائن . ويظهر ذلك بشكل واضح في الفنون التشكيلية بخاصة ، والفنون التعبيرية بعامة ... تلك الفنون التي ابدعها الفنان البدائي في تلقائية وصدق وقوة تعبير ، لكي تستخدم في الحياة اليومية ، سواء من خلال وظيفتها السحرية او الاعتقادية لتقمص ارواح الاسلاف .

فهذه الفنون تكمن قيمتها الجمالية - وعلى سبيل المثال الاقنعة الافريقية - تكمن قيمتها الجمالية ، في قوة وصدق تعبيرها عن الحالة الوجدانية للانسان المبدع والممارس في نفس الوقت . لذلك كان تأثير الفنون البدائية في الفنون الحديثة التشكيلية وفنون النحت بخاصة تأثيرا كبيرا (١٧) فقد اعطت هذه الفنون للفنانين المحدثين باصالتها التلقائية ، مجالات

جديدة من التعبير عن واقع الخبرة الجمالية الانسانية ، دون عوائق من التفسير المنطقي المجرد ، او من حواجز الثقافة المصنوعة . فقد تميز الفن البدائي بقدرته على التعبير المباشر ، عن ادراكه المباشر ، لحالات التغير الحادثة في الحياة .

وعلى الرغم من أهمية هذه الفنون في التعبير عن ثقافات الشعوب فان المؤلف لم يقدم لنا نماذج منها ، وبعد أن قدم لنا في الفصل الثاني، مجتمع الطوارق انتقل في الفصل الثالث الى الحديث عن « الاسكيمو السعداء سكان القطب الشمالي The Happy Eskimos of the Arctic هؤلاء الذين يواجهون الان - أيضا - ضغوط المتلصصين الذين يسعون الى سرقة جلود الدببة ، وغزوات شركات البترول التي تحفر تحت طبقات الجليد بحثا عن مصادر جديدة للطاقة . وكأنها باللاتها الحديثة تنخر عظام الاسكيمو السعداء ، فتتحول ابتساماتهم الصامتة الى آهات موجعة .. فبعد أن بعد الاسكيمو عن صرخات الهنود الحمر الذين كانوا يفزونهم ويسلبون ممتلكاتهم ويشيرون الفرع في قلوب نسائهم ، أصبحوا الآن رغم عزلتهم التي مضى عليها أكثر من ٥٠٠٠ آلاف عام يواجهون خطر غزو لا يستطيعون صدّه ولا يعرفون سبيلا الى حماية أنفسهم منه .

انه غزو جديد يفوق تصوراتهم وقدراتهم، لانه غزو منجزات المجتمع الصناعي الحديث.

ولكن من اين اتى الاسكيمو الى هذه الارض الجليدية .. التي يعتقدون انها اجمل ارض، وانهم أسعد اهل الارض قاطبة ؟

يفترض بعض الانثربولوجيين ان الاسكيمو فرع من الهنود الحمر الذين نزحوا من آسيا منذ « ٢٠.٠٠٠ عام » تقريبا . وبعض آخر

بين الهنود الحمر ، مما يرجح أنهم جنس مختلف عن الهنود الحمر. في حين أن ملامحهم وخاصة تشريح العيون يماثل ملامح المنغوليين.

ويتميز الاسكيمو أيضا بقوة أجسامهم . والأنف الدقيق الضيق الفتحات . والذي يرد السبب في تكوينها هكذا ، الى البرد الشديد في هذه المنطقة . ويضيف لنا فورنو بعد ذلك صفاتهم الأنثروبولوجية والتشريحية من حيث مقاييس الدماغ والوجه ، وهى تفاصيل علمية معروفة عنهم ومما يتوافق مع ظروف البيئة القاسية التى يعيشون فيها . وأصعب ما يواجهه الاسكيمو فى هذه المنطقة المتجمدة هو البرد والبحث عن الطعام .

كما أن الظلام يحوطهم تماما لمدة شهرين كل عام . وهذه الفترة من الظلام الشديد تحتاج منهم جهدا كبيرا فى الاستعداد لها بتخزين الطعام الذى سيحتاجون اليه خلال هذه الفترة من الظلام .

أما حياتهم الاجتماعية فهى بسيطة ، فلا يوجد رئيس أو زعيم . ويعيشون فى جماعات تتكون من عدة عائلات دون أى تنظيم قبلي أو تنظيم رئاسي . فكل أسرة هى كيان اجتماعي مستقل ، والأرض وثمارها ملك للجميع . لا امتياز لأحد . والواجبات أمر الزامي للجميع . كما أن الطعام والمأوى هو أمر يشارك فيه الجميع .

والاسكيمو قوم يحبون الحياة ولا يخشون الموت . كما أنهم يؤمنون بوجود حياة أخرى. حياة أقل صعوبة من حياتهم التى يعيشونها على الأرض . وكل انسان أو حيوان له روحه التى ترتبط باسمه. كما أنهم لا يعتقدون فى وجود آلهة غاضبة تحتاج الى قربان تقدم

يظن أنهم عنصر مستقل مثلهم فى ذلك مثل الهنود والمنغوليين . فالاسكيمو لا يبدو عليهم أى تشابه أو علاقة مع الشعوب الآسيوية المعروفة كما أن لغتهم تختلف تماما عن الخمس والسبعين لغة المعروفة بين الهنود .

ولكى يحل هذا الاشكال اقترح بعض الأنثروبولوجيين اعتبار الاسكيمو من اصل منغولي . فهذه النظرية تتوافق مع بعض الموروثات الثقافية الباقية فى تراث الاسكيمو حول موطنهم الأصلي ... تلك الأرض التى كانت تملط عليها النيران ويشتعل على أرضها الجليد . وهذا التراث القديم محتمل ان يكون بقايا ذكريات قديمة عن ثورات بركانية .

على أية حال ، مهما كانت أصولهم العريقة، فإن الاسكيمو يتميزون بالاكشفاء الدائى فى حياتهم وتأقلمهم مع ظروف البيئة الطبيعية التى يعيشون فيها . كما أن البحر هو مصدر معيشتهم . أما هؤلاء الذين يعيشون داخل القطب الشمالي فهم أكثر فقرا ممن عاشوا على ساحل البحر فقد اقتصرت حياتهم على الصيد ومعاونة غزوات الهنود الحمر لهم . ثم هجمات « الخطافين » البيض بعد ذلك .

وتعتبر الزحافات التى تجرها الكلاب على الجليد من أهم اختراعات الاسكيمو فهى تساعدهم على التنقل وحمل امتعتهم .

وعلى الرغم من التنوع فى ثقافات جماعات الاسكيمو الا أنهم جميعا يتحدثون لغة واحدة من الجرين لاند الى آلاسكا كما أنهم جميعا قصار القامة تتراوح اطوالهم بين ٦٢ر٢ - ٦٦ر١ بوصة ، أى حوالى ١٦٠ سم .

وتنتمي مجموعة دمائم غالبا الى المجموعة « ب » (B) وهى المجموعة التى لا تتوافر بكثرة

ومجتمع الاسكيمو كما ذكرنا يقوم على اساس الاسرة ، والاسرة تتكون بمجرد ان يشب الفتى ويكون في مقدوره الحصول على طعام يكفي شخصين هو وزوجته . وقد يكون للرجل زوجتان اذا كان صائدا ماهرا ويستطيع ان يوفر الطعام لهما . ولكن المرأة لا تتزوج بأكثر من شخص . كما ان تبادل الزوجات أو اعارتهن هي عادة شائعة ايضا . وتقديم الزوجة للضيف هو شكل من أشكال الضيافة . كما انه مسموح للفتيات باقامة علاقات مع الشبان قبل الزواج .. كما يحتفى الاسكيمو بالابناء ، فالاطفال لهم اهميتهم في حياة الأسرة ، والابناء هم الذين سيرون الاباء حينما تتقدم بهم السن . واذا لم ينجب احدهم يسمى الى ان يتبنى أحد الاطفال أو شرائه ... والطفل ينشأ على أساس ان اعمامه وأخواله وعماته وخالاته هم آباؤه وأمهاته أيضا . كما ان الرجل لا يتحدث مع حماته الا عند الضرورة وكذلك المرأة لا تتحدث الى حماتها الا اذا وجهت الحماة اليها الحديث .

والعلاقة الأسرية وطيدة بين الجميع ... كما ان الملكية شائعة بين الجميع فمن لديه زحافة ولا يستخدمها ، يستخدمها الآخرون اذا احتاجوا اليها . كما انه لا يوجد نظام طبقي . فالكمل متساوون في الواجبات والحقوق والسرقة غير معروفة .. وحوادث القتل أيضا غير معروفة الا في حالة الصراع من أجل الحصول على امرأة معينة ..

ومجتمع الاسكيمو بصفة عامة يوصف بأنه مجتمع « الهدوء المتوازن » ، وهذا شيء طبيعي - كما يقول المؤلف - نظرا لفقدان التوتر الاقتصادي في هذا المجتمع تبعالظروف البيئية نفسها .

لها حتي لا تصب غضبها عليهم . ولا يشعرون بأى ذنب تجاه الآلهة . فهم يقبلون على الحياة ويتقبلونها كما هي ، دون البحث عن تفسير لها أو عن أسباب الوجود . وينظرون الى العالم على أساس انه عالم كبير . ويروون في ذلك قصة عائلتين ناقشتا هذا الموضوع - **حجم العالم** - واتفقت العائلتان على محاولة معرفة الى أى مدى يكون حجم هذا العالم . فسافرت كل عائلة في اتجاه مغاير للآخرى ، بواسطة الزحافات . وساروا في اتجاه مختلف ليجتثوا عن « المكان الذى يلتقي فيه العالم مع نفسه » . سافروا عدة سنوات واقاموا في عدة أماكن يتصيدون طعامهم ، ويواصلون رحلتهم ... كل في اتجاه عكس اتجاه الآخر . ومضت سنوات وانجبوا أطفالا .. وكبر الآباء وماتوا . وظل الأحفاد وأحفاد الأحفاد عبر اجيال عديدة يواصلون رحلتهم التي بداها الاجداد وأجداد الأجداد . وأخيرا التقت العائلتان وعرف بعضهما البعض واكتملت الدائرة ، اذ التقوا من الاتجاهين المختلفين . « ان العالم اكبر مما ظنوا » .

بجانب تصورهم هذا عن حجم العالم فانهم يعتقدون أيضا ان لكل الكائنات ارواحا . والارواح ترتبط باسم الكائنات . ولكل انسان روح لا تفارقه حتى بعد موته ، الى ان يعطى طفل نفس اسم من مات . حتى الحيوانات والاسماء تظل الروح كائنة حتى بعد مفارقة الجسد ، الى ان تحل في أجسام أخرى تولد من جديد لتخلق مزيدا من الناس والحيوانات والاسماء .

والارواح هي ارواح اليفة تساعد ابناء الاسكيمو على تحمل صعوبة الحياة ...

ثم يتناول المؤلف بعد ذلك حياتهم في صيد الحيوانات المائية التي تعيش في الماء تحت طبقات الجليد .. وطرق صناعة القوارب أو الزحافات ..

ويختتم المؤلف حديثه عن الاسكيمو بأنهم يفوقون غيرهم من الشعوب البدائية من حيث طبيعة الحياة التي يعيشونها .. ولقد حازوا اعجاب واهتمام مختلف شعوب العالم . كما أن البعض منهم هاجر من موطنه الاصلي وحياتهم البدائية ولكن للأسف لم تكن حياتهم الجديدة حياة سعيدة كما كانوا يتوقعون .. ويشير المؤلف مرة أخرى الى ما يواجهه سكان الاسكيمو الآن من مؤثرات وافدة عليهم سواء من الولايات المتحدة الامريكية أو الاتحاد السوفيتي من خلال البعثات العلمية الصناعية ويقترح في النهاية أن افضل شيء يمكن أن يقدم لمثل هذه الشعوب هو معاونتهم على أن يتطوروا هم بأنفسهم تبعاً لطرق حياتهم وأساليب معيشتهم ... والا ، فما الذي سيعود عليهم لو اتبعوا أساليب الحياة الامريكية أو الروسية .. ؟



لعبات اطفال مما يصنعه الاسكيمو لابنائهم

الم ينشئ هؤلاء الناس بأساليب حياتهم التقليدية حياة سعيدة مناسبة لهم ، قانعين بها مستمتعين بما فيها ؟ .. وهل في مقدورنا نحن أن نقول ذلك عن أنفسنا .. ؟ وبمنفس الأسلوب الذي انتهجه فورنو في الحديث عن الاسكيمو يتحدث في **الفصل الرابع من كتابه عن شعب الزولو الذي يعيش في جنوب افريقيا** The Disciplined Zulus of South Africa فقد كان الزولو من قبل ينقسمون الى عدد كبير من القبائل الى أن توحدوا تحت اسم واحد وهو الزولو (١٨) . **والزولو** هو اسم احدى الجماعات الصغيرة التي استطاعت ان توحد جميع القبائل تحت زعيمها « شاكَا » امبراطور الزولو . أو كما كان يسميه الفرنسيون « نابليون الأسود » وقد وحد شاكَا Shaka سكان الناتال وزولولاند في وحدة واحدة كونت امبراطورية الزولو (١٨٠٦) وبعد أن أخضع لها عددا من

ومن الملاحظ أن العلاقة بين الآباء والابناء علاقة مودة وحنان فالأب يصنع لابنائه اللعب ويعلمهم طرق الصيد وبناء المنازل . كما أنه في نفس الوقت لا يدلهم كثيرا . ويتساوى في رعايتهم للأطفال عنايتهم واحترامهم للموتى وفي المناطق المتجمدة يدفن أو يترك جسد الميت تغطيه الثلوج المتساقطة . وفي السواحل يترك جسد الميت على الشاطئ يحمله المد بعيدا داخل البحر . ويترك بجوار الجسد الادوات والاسلحة التي كان يستخدمها الانسان قبل موته ، حتى تسهل على الروح حياتها من جديد . وبعد اتمام عمليات الدفن يقوم الاحياء بالاستحمام لتطهير أنفسهم .

لا يمكنه ان يتوجه بالحديث الى ابيه اذا لم يطلب أبوه منه الحديث . كما ان منزلة العم تعادل منزلة الاب . كما تخدم الخالات ويعاملن كالامهات تماما .

والعم له مكانته وان كان لا يتدخل في شؤون ابن أخيه الا اذا كان الأب والابن يعيشان بعيدا عن بعضهما في تجمعات مختلفة . حينئذ يكون للعم سلطة التدخل في شؤون ابن أخيه . كما ان الحماة تحتجب الى حد ما عن زوج ابنتها .

وعلى الرغم من ان الزولو يعيشون في تجمعات على شكل قرى الا ان كل تجمع عائلي يعيش مع بعضه بعيدا عن الآخر . ويحاط المسكن بأوتاد طويلة على شكل بيضوى .

كما توضع الاغنام والماعز فيه طوال الليل بجانب اكواخهم التي هي غالبا ما تكون دائرية الشكل وذات سقف مخروطي . او احيانا على شكل خلية نحل . وتبنى هذه الاكواخ على ابعاد منتظمة داخل سور التجمع العائلي .

ولقد كان الزولو في مرحلة ما قبل التغير الذي ارتبط بظهور الدولة القبلية يعيشون في وحدات قرابية ذات حدود اقليمية تخضع للسلطة القرابية التقليدية لرؤساء التجمعات (البدنات) . ولكن ما لبثت تلك البدنات ان تحولت الى عشائر اقترابية (اكسوجامية - بالزواج من خارج البدنات التي تضم تجمعا عائليا) . وفقدت البدنة وظيفتها الطبيعية حيث أدت عوامل الزيادة الطبيعية وتشتت الوحدات القرابية في منطقة اقليمية متعددة ، وبالتالي تنوع المكونات القرابية في الوحدات الاقليمية التي ينقسم اليها وطن الزولو ، الى خلخلة السلطة القرابية التقليدية ، وجعل الطريق ممهدا أمام نوع جديد من السلطة

القبائل . وكان شاكاً مقاتلاً شرساً قتل مئات الآلاف في عمليات انشاء هذه الامبراطورية ويقال انه قتل في معاركه الوحشية حوالي ٢ مليون نسمة ما بين رجال ونساء واطفال وأخضع الجميع لحكمه الى ان قتل عام ١٨٢٨ م .

ويتميز الزولو بصلادتهم وطاعتهم لزعمائهم كما يشتهرون بأنهم محاربون نظاميون ممتازون .

وينشأ أبناء الزولو على حب النظام والطاعة . وهذه النشأة لا تقوم على أساس القهر او الخوف من العقاب بل على أساس ضبط النفس ، وعلى أساس ان احترام النظام هو في حد ذاته قيمة اخلاقية لا بد للرجل ان يتصف بها .

فاحترام الأب ورئيس العشيرة ، وملك القبيلة هو سلوك يمتاز به الزولو . وهم منضبطون في كل تصرفاتهم نظاميون في تجمعاتهم مجبولون على حب النظام ولذلك يوصفون بأنهم « الزولو النظاميون » .

The Disciplined Zulus

والسلطة في المجتمع تقوم على أساس السن . فالكبار يحكمون ، والشبان يحاربون ويقومون بالصيد . اما الصبية فمستوليتهم الرعي . والمحاربون لا يمكنهم الزواج قبل ان يتموا تدريباتهم القتالية التي تثبت مهارتهم الحربية .

وبعد ان يتزوج احد أبناء الزولو ينتقل الى الكرال Kraal والكرال عبارة عن تجمعات مبعثرة تضم عددا من افراد العائلة الواحدة .

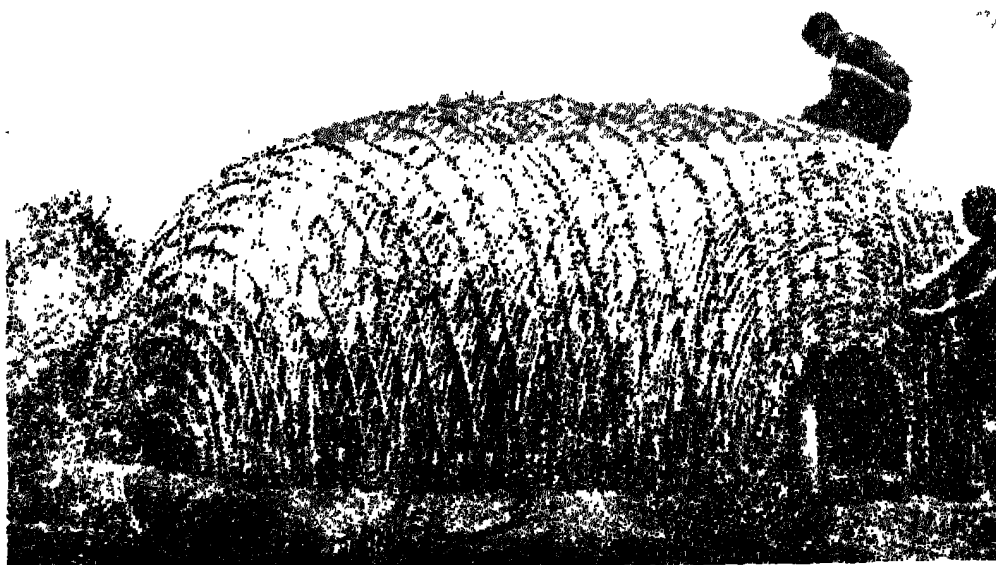
وتقوم علاقاتهم الاجتماعية على أساس الاحترام العميق بين الآباء والاقارب . فالرجل

١٠٧٧

الرسز والاسطورة والسحر في المجتمعات البدائية



من نساء الزولو (عام ١٨٧٩)



ابناء الزولو يقيمون بيتا في عام ١٨٩٩

والخرافات التي تصور نظرتهم الى الكون ، فهم بصفة عامة يؤمنون بوجود كائن أعلى ، كما أنهم يعتقدون في القوى الغيبية المسيطرة على مظاهر الطبيعة .

« والعرافون والسحرة هم الذين يستطيعون معرفة أسرارها . فهم بإمكانهم مخاطبة الشمس وتسيير السحاب ، وتهذئة الروح الفاضبة المسببة للعواصف والرعذ والبرق . والسحرة ، منهم المعالجون الذين يعرفون سر الموت والمرض ، ومنهم صناع المطر ، وكل منهم له نفوذ خاص داخل مجتمعه ، والسحرة صناع المطر Rain-Makers هم رعاة السحب ، فالسحاب في تصور الزولو هو قطيع يسير في السماء . والسحرة Inianges لهم القدرة على تسييره واسقاط المطر أو إيقافه . وهم يتصلون بالارواح بواسطة الصفير (٢٠) .

• • •

« (الچيفارو) ، مقلصو الرؤوس ، سكان جبال الانديز الشرقية "The Head-Shrinking Jivaros of the Eastern Andes" .

يحدثنا المؤلف في الفصل الخامس من كتابه عن قبائل الچيفارو ساكني الجانب الشرقي من جبال الانديز هؤلاء الذين يشتهرون بقدرتهم على تقليص رؤوس ضحاياهم الى ثلث حجمها لتصبح في حجم البرتقالة . ويعالجونها بأسلوب خاص يحفظها من العفن . . . ويفتخر القناص منهم بعدد الرؤوس التي ينظمها في عقد يتباهى به ، ويشتهر « الچيفارو » بأنهم محاربون متوحشون وضرواتهم في القتال يضرب بها الأمثال .

الرسمية بلغت مرحلة الاستقرار . تلك السلطة التي تحققت على يد الملك شاكَا (١٩) الامبراطور الاسود .

وبعد اغتيال شاكَا في ١٨٢٨ م بدأ سقوط دولة الزولو . فبعد خمسين عاما من اغتياله غزا الاوروبيون أرض الزولو . ففي ١٨٧٩/١/٢٢ - غزا أرض الزولو اللورد البريطاني « هيلمسفورد » Chelmsford ولكن محاربي الزولو اكتسحوه ومن معه من قوة عسكرية بلغ عددها ١٨٠٠ جندي . وذلالت حملات الفوز تتتابع الى ان استولى البريطانيون على أرض الزولو وعلى ما يجاورها أيضا من قبائل ، وفي عام ١٩٠٧ خضعت جنوب افريقيا للحكم الاستعماري البريطاني .

ويعتقد الزولو أنهم يعيشون النبوءة التي تنبأ بها شاكَا قبل موته « بأنه ستمع اثناء احتضاره وهو على فراش الموت وطء اقدم الرجل الأبيض وهي تسحق شعب الزولو » . ويصارع الزولو للآن منذ (١٩٠٧) من أجل رفع اقدم الرجل الأبيض عن ايديهم . كما يفتخرون دائما بأنهم الشعب الذي هزم جيوش الرجل الأبيض اكثر من مرة . كما أنهم يشقون مع غيرهم من شعوب افريقيا بأنهم سوف يتخلصون من الرجل الأبيض فهم يملكون القوة الخارقة ، قوة العدد الذي لا يحصى .

ويؤمنون بأن ما يفعلوه في ارضهم هو أمر يخصهم وحدهم فقط ولا يخص غيرهم . . .

ويقدم لنا المؤلف خلال حديثه الموجز (ص ٥٩ - ٧٥) عن الزولو بعض الحكايات

(١٩) انظر ، دكتور محمد عبده محبوب ، مقدمة لدراسة المجتمعات البدوية (منهج وتطبيق) ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ص ١٥٢ .

(٢٠) راجع دراستنا ، من أساطير الخلق ، (سبق الإشارة إليها) .

وحيثما يستعد المحاربون للقتال يلونون أجسامهم ووجوههم بالألوان . في أشكال زخرفية هندسية لكي يثيروا الخوف في قلوب أعدائهم . وكذلك لكي يتخفوا في الوان الغابة المتعددة . كما يقومون أيضا بغسل وتصفيف شعورهم وتزيين أنفسهم بأجمل ما يملكون حتى اذا قتلوا كانوا في حالة مشرفة لا تدعو للخجل أمام أعدائهم . وتبدأ احتفالات رقصات الحرب منذ منتصف الليلة التي سيذهبون بعدها الى الحرب . ويظلون في رقصاتهم وغنائهم الى مطلع الفجر . ويرددون في أغانيهم « غدا سندهب للحرب غدا سوف نقتل ... » .

غدا سوف نعمل تسنتاس Tsantass
أي غدا سوف نجلب الرؤوس لنقلصها

فالچيفاريون بعد أن يصيدوا ضحاياهم يجزون رؤوسهم ويحملونها معهم ثم يقومون في مكان تجمعهم بعمل عملية التقليل لحجم الرأس البشرية حتى تصبح في حجم البرتقالة ، أي حوالي ثلث الحجم الطبيعي . وبعد ان تنتهي رقصات الحرب يذهب الرجال فرادى ، مع مطلع الفجر . وبعد ان يذهب الرجال تبدأ النساء في غناء أغاني النصر . وقد يستمر الغناء الى أن يعود الرجال حاملين رؤوس ضحاياهم من الاعداء الذين اقتنصوا ارواحهم ثارا للأسلاف الذين قتلهم هؤلاء الاعداء .

ويشرح الكاتب كيف بعد الجيفاريون رؤوس أعدائهم وضحاياهم بسلخ جلد الرأس واعداد عظام الجمجمة . وهذه العملية تستغرق يوما كاملا . اذ يمضي نصف اليوم - ١٢ ساعة - في اعداد الرأس للتقليل . ثم ثماني ساعات في سلخ الجلد ، ثم ساعتان في ضغط الجلد وحشوه ، ليكون حجم الرأس في ثلث الحجم الطبيعي . وهي عملية تتسم بالقسوة ، وتثير الاشمزاز حينما يتابع الانسان قراءة

ويقسم الجيفاريون Jivaros عند منحدرات جبال الانديز في أمريكا الجنوبية قرب منابع نهر الامازون . ويحتلون مساحة من الأرض تبلغ حوالي (٢٥٠٠٠ ميل مربع) في بيرو واكوادور والبرازيل . وكان تعدادهم يبلغ حوالي « ٣٠٠٠٠ » نسمة في القرن السادس عشر ، وقد تناقص عددهم حتى اصبح في عام ١٩٧٢ عشرة آلاف نسمة .

ويعيش الجيفاريون أحرارا بلا أي حاكم . وكل جماعة لها قائدها الذي يقودهم في الحرب ضد جيرانهم وحياتهم كلها حروب ودماء وثار . فالصبي يشبون لكي يأخذوا بثأر أسلافهم .

والعائلة هي الوحدة الاساسية والبسيطة في تنظيمهم الاجتماعي ، والعائلة تتكون من ثلاثين الى اربعين شخصا تربطهم أواصر القرابة . وتعيش العائلات في تجمعات متقاربة ، ولكن تعيش كل عائلة مستقلة بذاتها . ولا تتضمن لغة الجيفارو أي لفظة تدل على معنى الزعيم او الرئيس . والقائد يكون فقط اثناء الحرب ، فهو الذي يقودهم في الحرب . ولا قائد بعد ذلك . فالقوى لا بد ان يكون اقوى . اما الضعيف فيصبح بلا حماية .

والجيفاريون مشهورون بقسوتهم وضراوتهم ويتنقلون من جبل الى جبل ، ومن غابة الى غابة ، ومن نهر الى نهر ، ليقتنصوا حياة الآخرين . ويعودون الى تجمعاتهم حاملين رؤوس أعدائهم ليقيموا احتفالا راقصا .

ومنذ أن يولد الطفل يعد لكي يكون مقاتلا . ويدرب الآباء أبناءهم منذ سن السابعة على اساليب القتل والقتال . ويزرعون في عقولهم منذ سن مبكرة عدم الخوف من قتل أعدائهم . وحينما يكبر الصبي بعض الشيء يشارك في المعارك كما يتعلم الشبان كيف يجزون رؤوس ضحاياهم .

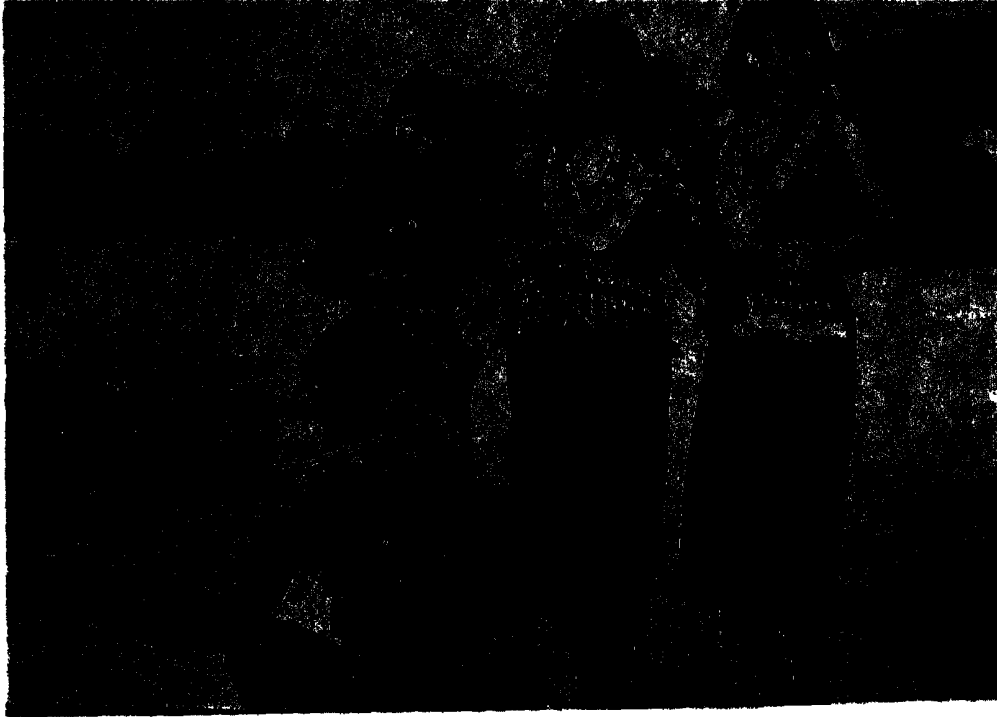
وصفها . وبعد الانتهاء من هذه العملية
Tsantas يقوم احتفال آخر بفرحة
الانتصار .

تكون طفلة لم تصل بعد الى سن البلوغ وعادة
لا يقيم الرجل أى علاقة جنسية مع زوجته
الصغرى بل ينتظر الى أن تبلغ سن البلوغ .

هذه العادة ، تقلص رأس عدوهم ، يعتقدون
أنها تزيد من قوة من يملك أكبر عدد من
الرؤوس المحنطة . كما أنها ترضى أرواح
الاسلاف الذين أخذ بثأرهم .

وحيثما يريد الرجل أن يتزوج إحدى
النساء التي حركت عواطفه فإنه يخضب
جسمه بالالوان ويصفف شعره ويمشطه
ويحرص على أن يكون مظهره حسنا ثم يذهب
الى بيت أهلها . وعادة يخلق عددا لسبب
زيارته . وحيثما يدخل المنزل فإنه طبقا
للمادات تقوم النساء الموجودات فى البيت
بتقديم الشراب له . كل امرأة تقدم له شيئا
وحيثما تحضر المرأة التي يريدونها فإنه عادة
يتصرف بخشونة وبجدية أكثر من اللازم .
وبعد أن يشرب ما تقدمه له يرد إليها الاناء
بنفس الصلف والخشونة التي يتصرف بها .

ويعتمد الجيفاريون على الصيد والزراعة ،
فالرجال هم الذين يقومون بالصيد ، أما
الزراعة فهي من عمل النساء . . . ويقوم الرجل
باختيار زوجته من بين النساء غير المتزوجات .
ويقدم لابیها مقابلا لها مما يملك . . . والإبنة
لا تملك الرفض . . كما أن تعدد الزوجات
شائع بينهم . وعادة يكون للرجل ثلاث زوجات
الأولى فى سنة تقريبا ، والصغرى أحيانا



رقصة شكر للأرواح التي ساعدت على انقاذ صبي من أبناء
الجيفارو لدفته الغصى

ويختتم فورنو حديثه في هذا الفصل عن الجيفاريين بعبارة قاسية أيضا بأن البيئة التي عاشها الجيفاريون آلاف السنين سوف تدمر... فالأسلحة النارية الآن أقوى من شراسة المقاتلين .

وينتقل بنا فورنو الى جماعة بشرية أخرى هم أقزام افريقيا الاستوائية

The Little People of Equatorial Africa.

هؤلاء الناس « الصغار » الذين عاشوا آلاف السنين في افريقيا . كما وجد نظير لهم أيضا في نيوجينيا New Guinea

وفي الفلبين وسيلون وجزر الاندمان في المحيط الهندي . وهم سلالة قديمة متميزة في افريقيا مثلهم مثل البوشمان اقدم سلالة من البشر عرفت في افريقيا . ولا يزيد البوشمان حاليا عن ٧٥٠٠ نسمة هؤلاء الذين سكنوا صحراء كلاهاري في جنوب افريقيا ، ثم لجأ معظمهم الى السهول المستنقعية المليئة بالبحيرات المائية في الجنوب الغربي من افريقيا ومن انجولا .

وقد صدر العديد من الدراسات التي تناولت حياة البوشمان باعتبار انهم اقدم الشعوب الافريقية ، وخلافًا لما نعرفه عن البوشمان فان الاقزام في الغابة الاستوائية يعيشون على اتصال محدود مع جيرانهم السود ، الذين يقدمون لهم اللحوم ويأخذون مقابلها الموز وزيت الاراشيد arachides كما نجد كل جماعة من الاقزام يحميها زعيم اسود ، وينتقل عبء الحماية من بعده الى ولده .

وقد عاش هؤلاء الاقزام African Pygmies في افريقيا منذ آلاف السنين ، وقد جلب قدماء المصريين بعضا منهم الى مصر منذ أكثر من ٤٠٠٠ سنة كما ان كلا من هوميروس وهيرودوت ذكرهم في كتاباته التاريخية وكلها دلائل تاريخية على وجودهم منذ ازمان سحيقة وطول القزم يبلغ حوالي ١٣٥ سم . أي حوالي طول الطفل الذي يبلغ من العمر تسع أو عشر سنوات .

وبعد الشراب تقوم النساء أيضا بتقديم الطعام من الموز والبطاطا وحينما تقدم له الطعام من يريدها ، فانه يفحص الطعام الذي تقدمه ، ثم يأخذ قطعة منه ويلقي بها على الأرض . ويتم ذلك كله في الزيارة الاولى ثم بعد ثلاثة أيام يكرر الزيارة ، ولكن في هذه المرة يذهب الى النهر ليستعين بوحش الماء الاسطوري « تسونجي » Tsungi لكي يساعده فيغني اغنيات خاصة بهذه المناسبة . وفي هذه المناسبة يعد مسحوقا من بعض النباتات له تأثير السحر على من يريدها فتحبه وتوافق على الزواج به . كما يحمل معه في هذه الزيارة بعض الهدايا . فاذا كانت الفتاة التي ارادها موافقة عليه . فانها في هذه المرة تظهر له بعض الاهتمام به في اثناء تقديم الشراب أو الطعام بل قد تسأله لماذا لم يحضر من قبل ؟ من هذا الاهتمام الذي تبديه الفتاة بحضوره ، يعرف انها موافقة على الزواج به . ويبدأ بعد ذلك في الاتفاق مع أبيها . والام عادة لا يكون لها شأن ظاهر في موضوع الزواج من الناحية النظرية . ولكن في الواقع ، هي التي تتخذ القرار .

واهم ما يشير اهتمام المرأة في الرجل هو قدرته على الحرب والصيد ومقدار ما حصل عليه من الرؤوس المقلصة Tsantas

وكما ينهي الكاتب كل فصل من فصول كتابه بالتساؤل عن مستقبل هذه الشعوب بعد غزو الرجل الأبيض لهم ودخول الصناعة والبحث عن البترول واكتشافات المناجم . فانه ينهي هذا الفصل عن « الجيفارو » دون ان يبدي روح التعاطف التي نلمسها احيانا منه عند الحديث عن هذه الشعوب الاصلية في مكوناتها التاريخية وعزلتها الانسانية عن الحضارة . ولا شك أن قسوة الجيفاريين في معاملة أعدائهم ، وعاداتهم في سلخ جلد الرأس وتقليص حجم الرأس ليصبح في حجم البرتقالة ، وحمله كعقد يزين صدورهم ويعبر عن قوتهم ، تجعل الانسان فعلا يدير وجهه ناحية أخرى .

وأحيانا تكون هذه الحراب مسممة . فيسقط
الفيل من تلقاء نفسه .

كما يستخدمون أيضا الشباك لصيد بعض
الحيوانات . والشبكة يبلغ طولها حوالي عشرة
أمتار تقريبا وارتفاعها حوالي المتر . وتوضع
هذه الشبكة حول بعض الشجيرات على شكل
نصف دائرة . وبعد تركيزها يبدأون بإطلاق
الصيحات وبتحريك أغصان الشجر ليدفعوا
الطريدة نحو الشبكة . والوعول التي تسقط في
هذه الشبكة اذا كانت صغيرة فانهم يقبضون
عليها اما اذا كانت كبيرة فانها تقتل في الحال .

وحيثما يصيدون فيلا يقيمون احتفالا كبيرا،
ويرنون عنق الفيل بالزهور ويفنون أغنية
جماعية تقول كلماتها ما معناه في مخاطبة الفيل
الذي صادوه :

آه ... أيها الفيل الأب .

ان حرابنا قد شردت عن سبيلها .

آه ... أيها الفيل الأب .

لم نقصد ان نقتلك .

لم نقصد أن نؤذيك ...

آه ... أيها الفيل الأب .

لم يكن المحارب هو الذي أخذ حياتك ..

بل ان ساعتك هي التي اقتربت ...

لا تأتي ثانية لتهدم أكواخنا .

آه ... أيها الفيل الأب .

ثم يضيفون زهورا جديدة حول عنق الفيل
وهم يقولون أيضا في غنائهم :

لا تفضب منا

من الآن ستكون حياتك أفضل

وقد يرجع سبب توقف نمو الاقزام الى خلل
فسيولوجي في الغدد ، كما ان الوانهم ليست
سوداء فلونهم في الأغلب بني قاتم . وجمجمة
الرأس مستديرة وقصيرة ، وحجم الرأس هو
حجم عادي ، ولكن أرجلهم قصيرة في حين ان
أذرعهم طويلة نسبيا .

ويبلغ تعداد الاقزام حوالي ٢٥ الف نسمة
وهم يختلفون فسيولوجيا عن الزوج . كما ان
دماءهم تنتمي الى المجموعة (١ ، ب) (A),(B)
في حين أن دماء الزوج تنتمي الى المجموعة (O)
والاقزام مغرمون بالصيد بالقوس . والقوس
على شكل مقطع دائري ، ويصنع من شجر
نخل الهند - Rotu ثم يثبت في طرفيه
حلقتان من الخشب . وكذلك يصنع السهم من
الخشب الرفيع القاسي . الذي يعرضونه
مدة من الوقت فوق النار وهذه السهام تحمل
في رؤوسها نوعا من السم المستخلص من بعض
النباتات . اما طقوس الصيد فكانت تستدعي
مشاركة النساء حيث يرقصن طوال الليل الذي
يسبق الخروج لصيد أحد الفيلة .

وتصف لنا دنيس بولم (٢١) طريقة صيد
الفيلة ، وهي نفس الطريقة التي وصفها فورنو
في كتابه ص (١٠١) من حيث أنهم يهجمون
على الفيل بالحرايب ويركزون هجومهم على
قوائمه الخلفية وآخرون يهجمون على قوائمه
الامامية .

فالأقزام يحتفرون عمل الفخاخ بل يهجمون
على الفيل بتعويق قدرته على السير . وما ان
يسقط الفيل على الأرض حتى يهجمون عليه
ويقطعون خرطومهم محدثين بذلك نزيفا مميتا .
وفي بعض الأحيان يخاف الصيادون الهجوم
على أرجل الفيل خوفا من أن تطأهم قوائمه
الكبيرة ، ولذلك فانهم يقتربون من الفيل
ويطلقون حرايبهم المسننة على بطن الفيل .

وظهر مزيج من الاقزام والزواج يسمى Pygmoids والزواج من الخارج الزامي في العائلة الواحدة وليس في العشيرة كلها كما لا يوجد ترابط بين العشائر وكذلك لا توجد سلطة قبلية . اما التقاليد التي ترتبط بالسحر فانه لا يمكن تمييزها عن تلك التقاليد الموجودة عند جيرانهم من الزنوج . كاشعال النار لطرد العاصفة ورعى اوراق الاشجار فيها لتبعث دخانا كثيفا . وكذلك تثبيت قطعة الخشب ، التي شحذ بها الوعل قرنيه ، في القوس للتفاؤل بصيد وافر . او وضع بعض الاغصان الصغيرة التي لمستها الصاعقة فوق الكوخ لكي تبعد الصاعقة عنه .

والاقزام يظهرون تقديرا واحتراما للموتى سواء بتقديم الطعام للارواح ، او من خلال الطقوس التي يطلبون فيها العون من اجدادهم قبل بدء عملية الصيد .

ويشير فورنو بعد ذلك في نهاية حديثه الى ان الاقزام الاصلاء سوف ينتهون خلال سنوات قليلة قادمة ويحل محلهم المزيج الجديد من الاقزام المخلطين Pygmoids تلك السلالة التي نشأت من زواج السود بالاقزام . ثم يختم حديثه بتقديم نماذج من الحالات التي واجهها الانسان القزم مع الانسان الابيض ، وبمئات التبشير ومع جيرانه من السود زنوج افريقيا . ومدى الاستهانة التي لقيها الانسان القزم من اخيه الانسان لا لشيء سوى لفروق في شكل الجسم مع ان حجم الرأس واحد .

والواقع انه على الرغم مما يتسم به حديث فورنو عن الشعوب المتخلفة حضاريا في افريقيا او استراليا ونظراته الرومانسية أحيانا الى هذه الحياة البدائية الا أننا نلاحظ في نفس الوقت أن حديثه رغم ما يتضمنه من معلومات، ينقصه الخبرة العملية والدراسة المتعمقة لحياة هذه الشعوب . . كما ان الكاتب لا يقدم لنا قائمة بالمراجع العلمية التي اعتمد عليها ،

انك تعيش في أرض الأرواح

آباؤنا سوف يذهبون معك

ليجددوا عظامك

انك تعيش في أرض الأرواح

هنا سوف تستريح الى الأبد

ومن الآن تبقى في سلام

هنا ابنائك

نأمل أن لا يحل غضبك عليهم .

ثم بعد الغناء والرقص يبدأون في اعداد طعامهم من لحم الفيل ، الذي يكفي عدة عائلات ويكون مناسبة لاقامة احتفال يشارك فيه الجميع .

وتقام مثل هذه الاحتفالات بشكل اصغر لغير ذلك من الحيوانات . ومن طعامهم أيضا النمل . اذ يجمعون النمل ويأكلونه مسلوقا او مشويا كما يأكلون أيضا عسل النحل .

ومن عادة الاقزام في افريقيا انهم بعد قتل الطريدة والانتهاه منها ينتقلون الى مكان آخر ودون ان يتخطوا حدود مناطقهم الواسعة ، والتي يعرف كل فرد حدودها التي تعين بواسطة جدول او خندق كبير . والنظام الاجتماعي عندهم يعتمد على نظام الأسرة . فالأسرة هي النظام الاجتماعي الاساسي . والزواج يقوم على اساس نظام المبادلة reciprocal system (رأس برأس)

فالخطيب مثلا يعطي اخته أو احدى قريباته الى جماعة خطيبته . واذا كانت احدى النساء التي وقع عليها التبادل عقيما ، فلزوجها الحق بطلب واحدة اخرى . وهذا يفسر بأن تعدد الزوجات لم يكن منتشرا كثيرا . كما يوجد نظام الزواج من الخارج . . فقد يحدث ان يأخذ احد السود من غير الاقزام امرأة من الاقزام ، نظير تقديم تعويض عنها الى عائلتها . واخذ هذا النوع من شراء الزوجات في الانتشار

حتى يتسنى للقارئ أن يرجع إليها للاستزادة من بعض المعلومات ، كما لا يتضمن الكتاب تعريفاً بكتابته حتى نستطيع أن نتعرف على تخصصاته العلمية ومجالات اهتمامه الفكرية.

وإذا قارنا هذا الكتاب بغيره من الكتب التي وضعت عن شعوب أفريقيا السوداء أو عن غيرهم من الشعوب التي تحيا حياة بدائية . لاحظنا أن هذا الكتاب يكاد أن يكون من مقالات علمية عن عشر جماعات انسانية وليس دراسات بالمعنى الأكاديمي . وقد تبدو أهمية هذا الكتاب أيضاً من نفس الزاوية التي يمكن أن ينتقد منها فهو يقدم للقارئ غير المتخصص وبأسلوب سهل معلومات هامة عن حياة وثقافة هذه الشعوب باعتبار أن ما يقدمه من مادة أدبية عن حياتهم تصور لنا ببساطة ووضوح أيضاً أهم معالم ثقافتهم وأبرز أساليب حياتهم . . . وتصوراتهم لوجودهم والوجود المحيط بهم داخل بيئتهم المحلية .

ولكن يجد الإنسان نفسه أزاء ما يقدمه من معلومات عن هذه الشعوب يتساءل ، لماذا يتسم حديث فورنو عن شعوب الشمال بنفمة تختلف عن نفمة حديثه ، حينما يتناول حياة أهل الجنوب السود أو الملونين . ؟

هل يرجع ذلك إلى الاختلاف الواضح بين ثقافات هذه الشعوب الشمالية عن غيرها ؟ أم لأن فورنو نفسه رغم ما يؤكده في حديثه من تعاطف مع هذه الشعوب لا يستطيع أن يتخلص من رواسب الاستعمار الثقافي والبشرى الذي مارسه الإنسان الأبيض مع هذه الشعوب . . . منذ بدايات النصف الثاني من القرن الثامن عشر حينما شارك Tobias Furneaux توبياس فورنو كلا من كابتن كوك Cook وصمويل وليس Samuel Wallis رحلتهم الثانية ومعهم أيضاً سير جوزيف بانكس Sir Joseph Banks الذي سبق الإشارة إليه عند الحديث عن

سكان جزيرة كارافار . فقد جلب فورنو Tobias Furneaux معه إلى إنجلترا أحد مواطني جزر تاهيتي . وقد عاش هذا التاهيتي في إنجلترا سنتين إلى أن عاد إلى موطنه مع كوك في رحلته الثالثة والآخرى . كما يشير الكتاب تساؤلات أخرى غير علمية وإن كانت انسانية . . عن ما الذي حمله الإنسان الأوروبي المتحضر إلى هذه الشعوب غير الأمراض وتشغيلهم في المناجم وحمل الأثقال ؟ طوال قرن ونصف على الأقل غير استغلال هذه الشعوب على أرضهم أو استرقاق البعض منهم خارج أرضهم . . . وهل أعطى التبشير المسيحي لهم منزلة فكرية جديدة أم ما زالوا ينظر إليهم كجنس حفرى Fossil Race وآثار حية ؟

أسئلة كثيرة يثيرها الحديث عن هذه الشعوب التي عاشت في عزلة عن العالم . . .

وبعد أن قدم فورنو في الفصل السادس من كتابه في الصفحات « ٩٦ - ١١٠ » جوانب من حياة الأقزام في أفريقيا الاستوائية قدم في الفصل السابع (ص ١١١ - ١٣١) قبائل اللاب الاسكندنافية الرحل

The Nomad Lapps of Scandinavia

هؤلاء الذين وصفهم جيمس طومبسون James Thompson في قصيدته الفصول

"The Seasons"

بأنهم الجنس السعيد حقاً لأن سـ . . . ادتهم مضاعفة ثلاث مرات Thucappy Race ففقرهم وعزلتهم حفظهما من شرور العالم . وقناعتهم بمعطيات الطبيعة البسيطة أمنتهم من الصراع والجشع . واللاب الآن مثلهم مثل غيرهم من الشعوب التي كانت يوماً ما بدائية .

فهؤلاء الذين عاشوا لا يطلبون من الحياة أكثر من مجرد البقاء ، أصبحوا الآن يطلبون من الحياة أكثر مما عاشوه منذ « ٥٠٠٠ سنة تقريباً » .

مستديرة . ووجوههم عريضة ، وانوفهم دقيقة . وشعرهم بني اللون أو أسود . كما يتمتعون بصحة جيدة وقوة ممتازة . ويستطيع الرجل منهم التزلج على الجليد بسرعة ٦ - اميال في الساعة لمدة يومين ليلا ونهارا دون توقف للراحة . كما انهم يتميزون بقدرة عقلية ممتازة وبعيدين عن أى امراض عقلية . وصحتهم جيدة ويعمررون مدة أطول من غيرهم من الشعوب البدائية . وقد يكون سبب ذلك الحياة الهادئة التي يعيشونها .

وقد اكتشف الرحالون الذين زاروهم أنهم شعب مسالم مهذب أكثر من الشعوب الاسكندنافية التي تجاورهم .

ويقدم المؤلف بعد ذلك وصفا لحياة اللاب كما وصفهم بعض الرحالين الرومانيين، وبعض المؤرخين في العصور الوسطى .

فقد وضع القس أولوس مانجوس Olaus Mangus عام ١٥٥٥ كتابا بعنوان « تاريخ شعوب الشمال »

History of the People of the North (1555) تضمن خريطة رسمها سنة ١٥٣٩ تبين اماكن انتشارهم . وطرق تزلجهم على الجليد وكيف أنهم يتزلجون بسرعة كبيرة ويحاورون في تزلجهم سواء على رجل واحدة أو الاستعانة بعصا تساعدهم على الحركة وتغيير اتجاهاتهم بسرعة . كما وصفهم مانجوس بأنهم رعاة غزال الرنة . وبعد كتاب مانجوس تم عدد من الدراسات الاثنوجرافية . فقد شجع كتابه عددا من الباحثين الاثنوجرافيين لعمل دراسات عن هؤلاء الناس الطيبين السعداء .

وفي نفس القرن السادس عشر زار ثلاثة من المكتشفين البريطانيين منطقة اللاب . وقد جمع احدهم وهو ستيفان بورو (١٥٥٧) Stephan Borough مجموعة من كلمات لغة اللاب .

ويبلغ عدد اللاب حاليا حوالي « ٣٢٥٠٠ » نسمة ، يعيش عشرون الفا منهم في النرويج ، ٨٥٠٠ نسمة في السويد ، ٢٥٠٠ نسمة في فنلندا ، ١٨٠٠ نسمة في روسيا . وتعامل الدول الاربع شعب اللاب على اساس انه شعب واحد وكل دولة تحاول أن تجذبهم الى منطقتها وتخضعهم لنظام الحياة الاجتماعية والاقتصادية فيها .

ومع ذلك فان كل دولة ايضا تعاملهم على اساس ان لهم ثقافتهم الخاصة وحقوقهم وواجباتهم التي تربط بواقع حياتهم وطبيعة نظمهم الثقافية والاجتماعية . لذلك فاللاب أكثر الشعوب البدائية حظا من حيث معاملة الآخرين لهم . ولحسن الحظ ان الاهتمام بحياتهم ودراسة عاداتهم بدأ منذ قرون عديدة .

هؤلاء الناس الذين لم يطلبوا في حياتهم شيئا أكثر من معطيات الطبيعة البسيطة ، عاشوا حقبا طويلة من الزمن قانعين بما لديهم ، سعداء بما يحوطهم . وقد تعددت الآراء حول أصولهم العرقية مثلما تعددت حول أصل أو أصول شعب الاسكيمو . فقديما افترض أنهم من الجنس المنغولي ، ثم عزلوا عن المنغوليين في هجرات قديمة . ولكن هذا الرأي يجافيه لون عيونهم الزرقاء كما أن شكل عيونهم يختلف عن شكل عيون المنغوليين . كما رجح رأى آخر أنهم قدموا الى المنطقة المتجمدة الشمالية من جبال اورال كجماعات مهاجرة الى الشمال ، مع حركة انحسار الثلج وقبل أن تعرف أوروبا الزراعة . كما انه على الرغم من تشابه لغتهم مع مجموعة اللغات الفينو - او جريه Finno - Ugric الا أنهم فسيولوجيا لا يشبهون الفنلنديين . ويفترض رأى آخر أنهم بقايا عنصر أبيض مفقود .

ويتميز اللاب بأنهم قصار القامة مثل الاسكيمو . يبلغ طول الواحد منهم حوالي ١٥٠ سم ، وسيقانهم قصيرة . ورؤوسهم



أسرة من اللاب ومعهم كلبهم تتناولون طعامهم المطبوخ على النار داخل خيامهم



فتاة من نبوغنيا بادوات زياتها نذهب للمشاركة في حلقات الرقص

ثلاث مجموعات احداها تعتمد على صيد الاسماك والحيتان ، والثانية تعتمد على حياة الصيد في الغابات ، والثالثة تعتمد على حياة الرعى في الجبال .

ويصنع اللاب كل ما يحتاجون اليه من ملابس وخيام وأدوات ، كما تزين النساء ملابسهن بألوان زاهية . وتعتمد حياتهم الاجتماعية على صلات القرابة ، فكل مجموعة من العائلات تعيش مع بعضها مكونة وحدة المجتمع والكل يشترك في المسؤوليات والواجبات وكل جماعة يحكمها مجلس من أبناء الجماعة . كما ان الكلب وغزال الرنة هما الحيوانان اللذان يعتمدان عليهما . فالكلاب للحراسة والرنة لجر الزحافات على الجليد . تلك الزحافات التي تحمل ثيابهم وأدوات الصيد والخيام . كما تحمل الاطفال الذين دون سن الخامسة ويعتقد اللاب في وجود ارواح خيرة واخرى شريرة . كما يعرفون السحر بل ويشتهرون به .

وقد تضمن هذا الفصل عددا من المراجع والكتب التي أشار اليها المؤلف خلال حديثه عن اللاب . ثم ينتقل بعد ذلك الى مجموعة اخرى من البشر ما زالت تعيش في العصر الحجري من تاريخ الانسان . هؤلاء الذين عاشوا في عزلة عن العالم بأسره آلاف السنين في وادي باهيم في جزيرة نيوزيلندا ، وقد اكتشف وجودهم مصادفة قرب نهاية الحرب العالمية الثانية ، حينما سقطت طائرة نقل امريكية من نوع د س ٣ تحمل مجموعة من الرجال والنساء من أفراد الجيش الامريكي كانوا يقومون برحلة جوية للنزهة واصطدمت الطائرة بالجبال في نيوزيلندا Dutch New guinea في منطقة لم تكن مسجلة على الخرائط من قبل .

وقد بقي حيا من ركاب هذه الطائرة ثلاثة أشخاص فقط . وقد اكتشف وجود هؤلاء الاشخاص الثلاثة مجموعة من مواطني هذه

كما لاحظ زميله ريتشارد جونسون Richard Johnson ان اللاب يعيشون في خيام مصنوعة من جلود الغزلان ويأكلون اللحم نيئا كما يشربون الماء . أما زميلهم الثالث انتوني جينكنسون Antony Jenkinson « فقد كتب عنهم قائلا : ان أرض اللاب هي أرض مرتفعة مغطاه بالجليد طوال العام وهم مهذبون الى حد ما . يعيشون في الصيف قرب البحر ويعتمدون على صيد الاسماك ويصنعون من السمك خبزهم . وفي الشتاء يرحلون الى الغابات حيث يصيدون الوحوش من غزلان ودببة وذئاب وغير ذلك من الحيوانات الضارية مما يستخدمون لحومها في الغذاء وجلودها في الكساء ويفطون أجسامهم فلا يظهر منها غير العيون .

كما أنه لا مساكن لهم غير خيامهم التي ينتقلون بها من مكان الى مكان تبعا للموسم كل عام .

وتشارك النساء الرجال في العمل والصيد . كما وصف رحالة آخر هو جيلز فليتشر Giles Fletcher اللاب في سنة ١٥٨٨ بأنهم صيادون ممتازون .

ويقدم فورنو عددا من الدراسات والكتب التي كتبت عن حياة اللاب ويشير الى الدراسة الاثنولوجية التي أعدتها الباحثة الاثنولوجية الدانمركية « ايميلي ديمانت Emilie Demant » سنة ١٩٢٠ . حيث عاشت مع اسرة من اللاب عاما كاملا . وقد تعلمت ايميلي خلال هذه المدة كيف تحبهم ويحبونها . وفي عام ١٩٢٨ نشرت كتابها « مع اللاب في أعالي الجبال With Lapps in High Mountains » وفي سنة ١٩٣٢ تأسست جمعية المحافظة على ثقافة اللاب ، وفي سنة ١٩٤٥ تكونت جمعية المحافظة على حيوان الرنة .

وحياة اللاب القدامى كانت تنقسم الى

هؤلاء البشر سيعيشون « سعداء » كما كانوا من قبل في حياتهم البسيطة البدائية بعد أن أخذت حياة المدنية الحديثة تزحف عليهم . ولا شك أن الدراسة التي قدمها إيرنجتون عن سكان جزيرة كارفار - تقدم لنا معلومات أوفر وأدق من حديث فورنو عن سكان هذه المناطق التي تقع شمال استراليا . كما أن حديثه في هذا الفصل الموجز لا يقدم لنا معلومات وافية عن حياة هذه المجموعات البشرية التي تعيش في نيوجينيا ويرجع تاريخها إلى آلاف السنين وهم يعيشون في عزلة تامة عن العالم .

يعيشون في نمط الحياة الذي سجله الإنسان القديم منذ « ٢٠.٠٠٠ سنة » على جدران الكهوف .

فكان هذه المناطق في داخل وعمق نيوجينيا يشبهون كثيرا سكان استراليا Australian Aborigines فبعض القبائل تحمل ملامح من العنصر الزنجي، وبعض آخر يماثل المنغوليين . ويعيش حوالي « ١٦٠.٠٠٠ » نسمة منتشرين في وادي واجري Wahgri في مجموعات قبلية .

وهؤلاء قد أمكن التعرف على بعض أنماط حياتهم أكثر من هؤلاء الذين يعيشون في الشمال . البعض منهم قصير القامة كالأقزام والبعض الآخر طوال القامة ، كما أن بعض القبائل هادئة والبعض الآخر عدواني الطبع . كما أنهم يتحدثون بلغات مختلفة . كل مجموعة أو قبيلة منهم لها لغتها أو لهجتها الخاصة .

وهذه القبائل تعيش في صراع دائم وحروب مع جيرانها . وتعتمد سياسة حياتهم ، كما يقول فورنو في نهاية حديثه عنهم ، على الصراع من أجل البقاء .

بعد ذلك يحدثنا فورنو في الفصل قبل الأخير من كتابه (ص ١٤٦ : ١٥٨) عن

المنطقة . وقد عامل هؤلاء المواطنون ، الذين يحملون قووسا مدببة مصنوعة من الحجر ، ركاب الطائرة الأحياء برقة ولطف وقدموا لهم الطعام والمأوى . وكما قالت واحدة من هؤلاء الثلاثة وهي العريف « مارجريت هاستنجس Margaret Hastings » أنهم من أحسن وأرق الأصدقاء الذين عرفتهم « وقد ظل هؤلاء الثلاثة مع المواطنين الأصليين لمدة ستة أسابيع إلى أن استدلت على وجودهم إحدى الطائرات عبر وادي باهييم Valley of Bahiem

ومنذ ذلك الوقت أخذ الإنسان الأبيض ينكب على « ناس العصر الحجري في نيوجينيا » The Stone Age Man o New Guinea

ونفس الشيء سبق أن حدث في عام ١٩٣٣ حينما اكتشفت مجموعة أخرى في الطرف الجنوبي من نيوجينيا . فقد ذهب ثلاثة أخوة يسمون « ليهي » Leahy للبحث عن الذهب وبدلا من العثور على الذهب عثروا على مجموعة بشرية أخرى تنتمي إلى العصر الحجري يعيشون في وادي واجري Wahgri وهكذا تم اكتشاف هذين العالمين المفقودين Lost Worlds في منتصف القرن

العشرين ، كما عثر أحد الصيادين في عام ١٩٦٦ على كهف عميق في إحدى الغابات تعيش فيه قبيلة تتكون من عشرين شخصا يعيشون في عزلة تامة عن العالم منذ ألفي عام تقريبا .

ثم يروي فورنو في هذا الفصل الثامن من كتابه (ص ١٣٢ : ١٤٥) وصفا لحياة سكان هذه المناطق وطبيعة الحياة البدائية التي يعيشونها وشكل العلاقات الاجتماعية . . . ثم كيف انتشرت جماعات التبشير المسيحي بين هؤلاء الناس . وأمكن (ترويض) حياتهم وفقا لاحتياجات الإنسان الأبيض وتشغيلهم في أعمال يدوية بسيطة في الحمل ونقل الامتعة والعمل في المناجم . ويختتم حديثه عن هذه المجموعات البشرية بالتساؤل عما إذا كان

في النجوم The Star Gazing نظرا لمهارتهم
في معرفة مواضع النجوم . وفي هذا الفصل
التاسع من الكتاب عن هؤلاء الملاحين ساكني
جزر المحيط الهادى The Star Gazing
Argonauts of the Pacific

هذه الجزر التي نالت شهرة كبيرة بين
الفنانين والادباء . فتاهيتي سجلها جوجان في
اجمل لوحاته ، وتصورها الادباء بأنها جزر
المجتمع الرومانسي الذي تخيله جان جاك
روسو Jean Jacques Rousseau
ذلك المجتمع المثالي الذي يعيش اهله في سعادة
وحب وآخاء مع الطبيعة وجمالها وبساطتها
التلقائية .

ويشرح فورنو تاريخ احتلال هذه الجزر
بواسطة الانجليز والفرنسيين ، وكيف ان
تاهيتي اكتشفت بواسطة الكابتن صمويل
واليس الانجليزى سنة ١٧٦٧ ، أما جزيرة
هاواى فقد اكتشفها جيمس كوك سنة ١٧٧٨ .
ولا يقدم لنا فورنو في هذا الفصل شيئا كثيرا
أو جديدا عن حياة سكان هذه الجزر وبخاصة
انه صدر العديد من الدراسات الاثنوجرافية
عن سكان هذه الجزر قام بها مجموعة من
الباحثين الاثنوجرافيين وبخاصة الاستاذ
مالينوفسكي (٢٣) .

ويشتهر سكان هذه الجزر بالحب . . حب
كل شيء يحوطهم أو يفد اليهم . . كما يرحبون
بضيوفهم ، وأسلحتهم لا تزيد عن أسلحة الصيد
البسيطة . . . وهم يمارسون الحب بكل
اشكاله وفي توافق تام مع الطبيعة دون نزعات
عدوانية . . . فالحب هو نمط التوافق بين
الانسان والانسان . . . والانسان والطبيعة ،
والعلاقة الجنسية عندهم تعني الحب ، فهي
مصدر من مصادر السعادة العاطفية .

سكان الجزر النائية في المحيط الهادى . تلك
الجزر الصغيرة المتناثرة التي عاش فيها
الميلانيزيون Melaneseans
والبولينيزيون Polyneseans

آلاف السنين . يتنقلون بقواربهم من جزيرة
الى جزيرة وكل جزيرة تبعد عن الاخرى
حوالي ٢٠٠٠ ميل - وتغطي هذه الجزر
مساحة تبلغ حوالي « ٢٠.٠٠٠ ميل مربع » .
واهم الجزر تاهيتي وهاواى ونيوزيلاند
والجزيرة الشرقية وقد اشتهرت تاهيتي
وهاواى بجمال مناظرها الطبيعية وحسن
ضيافة اهلها كغيرهم من سكان الجزر المتناثرة

وقد عاش سكان هذه الجزر في هدوء
وسلام حتى سماهم الاوروبيون « النبلاء
المتوحشون » أو « المتوحشون النبلاء » - اذ
يتميزون بدمائة السلوك ورقة المعاملة .

وسكان هذه الجزر بطبيعة حياتهم في جزر
صغيرة يتنقلون بينها وصفوا بالملاحين . .
لخبرتهم في فنون الملاحة البحرية البسيطة
ومعرفة مسالكهم في البحر من خلال تأملهم
للنجوم . وقد أطلق عليهم اسم الارجونAUTOS
Argonauts أى الملاحون الاشداء نسبة
الى ارجوس Argos أول من صنع سفينة
في الاساطير اليونانية القديمة ، ليبحر - بها
ياسون Jason ابن آيسون Aeson
مع رفاقه الخمسين من آلهة الاغريق وابطالهم
وانصاف الالهة مثل هرقل وتسيوس وافايوس
ونسطور وغيرهم ، ليجروا بسفينة ارجوس
بحثا عن الجزيرة الذهبية بمملكة كولخيس
واطلق على هذه المجموعة من شباب اليونان
المغامرين اسم الارجونAUTOS نسبة الى
سفينتهم التي بناها ارجوس A gos
وقد وصف أيضا سكان هذه الجزر بالمحلقين

(٢٢) انظر ، توماس بلغيش ، عصر الاساطير ، ترجمة رشدى السيسى ، مراجعة محمد صقر خفاجة ، الفصل
السابع عشر ، الجزيرة الذهبية ميديا ، دار النهضة العربية القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٩١ - ٢٠٢

23. Malinowsk B. Argonauts of the Western Pacific, op.cit.

وتعتبر من أجمل الجزر السياحية في المحيط الهادى . كما أن البولينيزيين والميلانيزيين يعتبرون أنهم أكثر تقدما من غيرهم من الشعوب البدائية .

ثم ينتقل المؤلف في ايجاز ايضا الى مجتمع « الريف » هؤلاء المتواضعين الذين يعيشون في شمال المغرب

The Modest Rifi of Northern Morocco
فيحدثنا في الصفحات (١٥٩ : ١٧٢) عن قبائل الريف التي تسكن المنطقة الجبلية المتاخمة لساحل البحر الابيض المتوسط في شمال المملكة المغربية .

تلك المنطقة التي قاومت الاستعمار الاسباني فلم تخضع الا سنة ١٩٢٦ عندما تعاونت القوات الفرنسية مع الاسبانية في التغلب عن الثورة التي قادها الامير عبد الكريم الخطابي . وظل نضال هذه المنطقة مستمرا الى أن ألغيت الحماية الاسبانية عن هذه المنطقة واصبحت جزءا من المملكة المغربية .

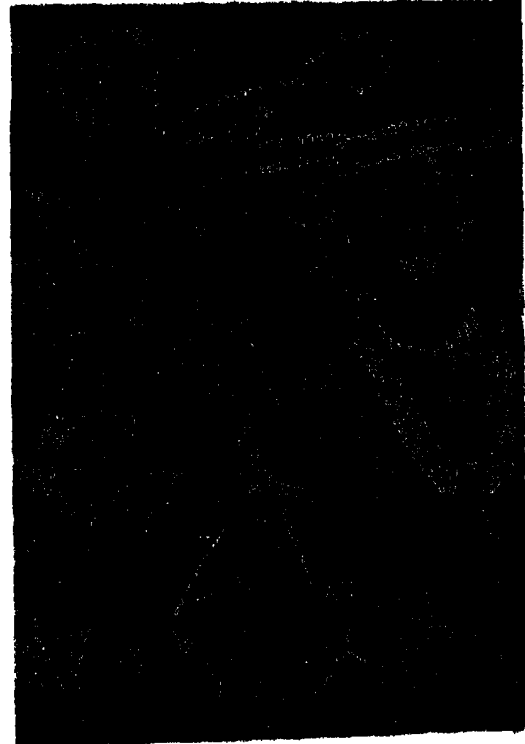
والريفيون مشهورون بتواضعهم الشديد مع قدراتهم القتالية المتأثرة . فهم لا يحبون التحدث عن أنفسهم ، كما لا يحبون التدخل في شئون الآخرين . فحب الاستطلاع وحب الظهور هما سلوكان ينقصان من قيمة الانسان .

وقد تباينت الآراء في أصل قبائل الريف فالبعض يرجح أن تكون أصولهم ترجع الى اصول بربرية . ولكن البربر بصفة عامة ليسوا طوال القامة ، كما أن شعرهم معقوص أسود وعيونهم سوداء ايضا ، في حين أن سكان الريف طوال القامة وعيونهم زرقاء . لذلك يعتقد بعض آخر أنهم أصلا من سكان أوروبا الجنوبية وشمال أفريقيا منذ عصور سحيقة فيما قبل العصر الجليدى . وهم أنفسهم اصحاب اللوحات التاريخية التي عثر عليها في كهوف جنوب فرنسا .

ويرى باحثون آخرون أن الشعر الأصفر الذى يتميزون به ، يرجع الى عزلتهم الطويلة

كما ان العاطفة البهيمية تنضج بالحب من خلال الزواج - ونظام الزواج عندهم هو النظام الامومي - وكذلك الزواج الجمعي للمرأة أن يكون لها أكثر من رجل . وقد وصفهم الاروبيون بأنهم يعيشون في حالة من الاباحية الجنسية Promiscuity نظرا لذلك . .
فقد رحب مواطنو هذه الجزر بالانسان الابيض حينما وفد اليهم ترحيبا كبيرا . . « هؤلاء البيض القادمين من البحر » كما تشتهر هذه الجزر بمناظرها الطبيعية الخلابة وبمناخ يجمع بين الاستوائي والجليدى . فعلى قمم الجبال يتراكم الجليد كما تثور بعض البراكين . وعلى الساحل تتماوج نسائم باردة مع لقاء الموج بالشاطئ . . ومن أهم الزراعات عندهم القصب والاناناس والأرز والقطن .

كما تشتهر الجزر بحيوية نساها ورقصاتهن الاحتفالية الطقوسية .



فتيات بولينيزيات بادوات زيتن يرقصن بمناسبة افتتاح إحدى المدارس

حفظ القرآن وقواعد الشريعة الاسلامية ، ثم يختتم حديثه بفقرة عن عبد الكريم الخطابي ذلك الثائر زعيم قبائل الريف في المغرب الذي اثار الرعب في قلوب جنود الاحتلال الفرنسي وكيف غزا المارشال بيتان Pétain قرى الريف ودمرها بقنابل الطائرات مما اضطر الامير عبد الكريم الخطابي الى التسليم لانقاذ مواطنيه من قصف الطائرات والمدفعية التي كانت تقصف بوحشية قرى الريف .

ونفت فرنسا الامير عبد الكريم الخطابي الى جزر المحيط الهندي ، ولكنه تمكن من الفرار من سجنائه الفرنسيين عام ١٩٤٧ بينما كانت السفينة التي تنقله الى منفى جديد بفرنسا تمر عبر قناة السويس . ولجأ الى مصر حيث اقام فيها عزيرا مكروا مواصلا جهاده من أجل استقلال المغرب وغيرها من الأقطار العربية بشمال افريقيا الى أن توفي في القاهرة منذ سنوات قليلة مضت . وقد تميز عبد الكريم الخطابي وافراد أسرته وكذلك زملاؤه في الجهاد الذين لجأوا الى مصر أيضا بالصمت والتواضع وبشاشة النفس .

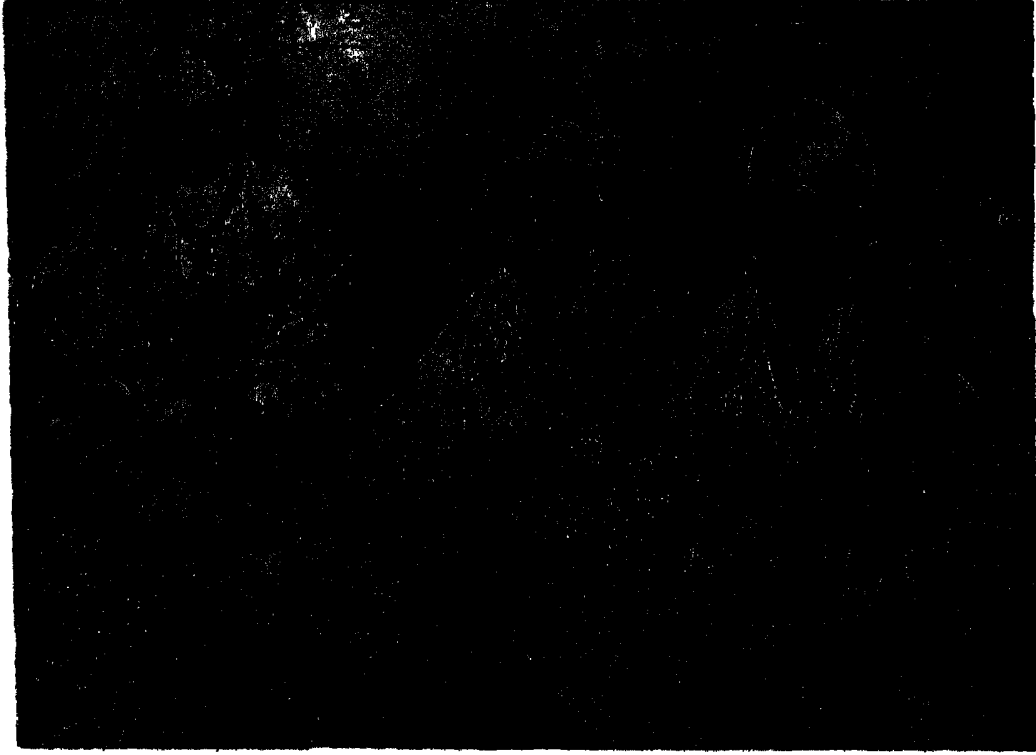
وفي الواقع أن هذا الكتاب ، رغم الإيجاز الشديد الذي تتسم به فصوله العشرة في تناول عشر جماعات بشرية في مختلف أرجاء العالم ، فإنه يقدم معلومات عن هذه الشعوب التي تعيش حياة بسيطة ترتبط بأوليات الحياة التي عاشها الانسان في عصور ماضية قديمة في عمر الانسان المعاصر . ولكن ما يثير تعجبنا حقا ... هو لماذا اضاف فورنو سكان الريف والطوارق الى هذه الشعوب البدائية وبخاصة أن النظم التي تسود مجتمع الطوارق ومجتمع الريف ، وخصوصا بعد دخولهم الاسلام ، هي نظم اجتماعية متطورة ومتقدمة لا يمكن ادراجها مع عادات وطقوس المجتمعات البدائية ؟

في الجبال الباردة . في حين يرى غيرهم من الباحثين الأنثروبولوجيين ، أن أهل الريف من مجموعة شعب البحر الابيض المتوسط ، ولكنهم فقدوا ملامحهم الوراثة المميزة لشعب البحر الابيض المتوسط نتيجة انزالهم مدة طويلة في جبال الريف . ولكن أصولهم غير معروفة لأنهم لا يتحدثون عن أسلافهم ... انهم لا يحبون الكلام عن أنفسهم أو يروون أشياء قد لا يصدقها البعض فيعتبرهم كاذبين

ويذهب بعض المؤرخين القدامى الى أن تاريخ أهل الريف يرجع الى عصر الفينيقيين أي حوالي ١١٠٠ ق.م ، فقد كانت لهم مدينة كبيرة في الحافة الشرقية من جبال الريف وهي مدينة ميليلة Melilla كما سمي الرومان الاراضي التي تلى جبال الريف موريتانيا .

أما العرب فقد دخلوا المغرب على مرحلتين الاولى في القرن السابع الميلادي والثانية في القرن الحادي عشر . وقد اعتنق سكان الريف الديانة الاسلامية . كما شارك الريفيون في فتح اسبانيا الى أن غادروها في عام ١٤٩٢ م ... ويقدم فورنو أيضا معلومات أخرى عن تاريخ الريف هؤلاء الذين كان تعدادهم سنة ١٩٢٠ حوالي ٤٠٠.٠٠٠ نسمة . كما تناول فورنو أيضا بعض الأعراف الشائعة بينهم والمجالس العرفية التي تمثل القضاء وتفصل في الخصومات التي تقوم بين الأفراد سواء بفرض العقوبات على جرائم القتل ، ونظام الدية أو الطرد خارج القبيلة . وكذلك عادات الثار . وكل ذلك يقدمه فورنو في إيجاز وعرض سريع . وهذه النظم هي النظم التي تخضع لقواعد الشريعة الاسلامية والتقاليد العربية . كما يشرح أنواع الملابس التي يرتديها الرجال وبخاصة الجلالية المغربية المشهورة . أما نظام تعليم الأطفال فيعتمد على

(٢٤) من عاداتهم أن الرجل لابد أن يكون كريما ، فالانسان الذي يأكل طعامه سرا وفي عزلة عن الآخرين هو انسان غير خير ، كما أن من لا يفي بوعدفه فهو انسان حقير .



سيدات من أهل الريف المغاربة في احتفال يقام بمناسبة عرس

علمية الا أنه في الواقع يقدم معلومات كثيرة ورؤية شمولية لحياة عشر جماعات بشرية مختلفة الطبائع والعادات، وينتشر في مختلف أرجاء الكرة الأرضية ...

كما يشير الكاتب والكتاب في نفس الوقت تساؤلات حول مستقبل الإنسان . . . في أرجاء أخرى لم يتناولها الكاتب في كتابه هذا ...

وهل ما زالت توجد جماعات أخرى في بعض المناطق الجبلية أو في جوف الصحراء لم يصل إليها الإنسان المعاصر بعد بإمكاناته التكنولوجية المعقدة ... ؟

ثم سؤال آخر ... ما هي الحياة السعيدة ؟ هل هي حياة البساطة الطبيعية مع قسوة ظروفها ؟ أم رفاهية الحياة المدنية بتقدماتها التكنولوجية ؟ ... انه سؤال بلا اجابة ...

وعلى الرغم من احتفاظ الطوارق والريف بعادات وموروثات ثقافية قديمة الا انهم يتميزون بنضج اجتماعي وتقدم ثقافي ، بمفهوم الثقافة كسلوك حضاري .

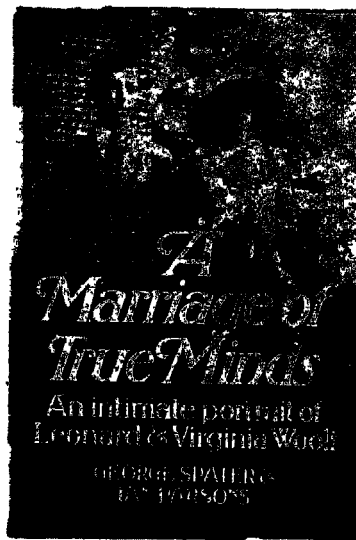
ولا أجد مبررا لفورنو في ذلك غير انه اراد أن يشتمل كتابه على الجماعات البشرية التي ما زالت متمسكة بتقاليدها وأعرافها منذ آلاف السنين في تواصل ثقافي حي .

كما يؤخذ على الكتاب والكاتب أيضا انه لم يشر الى أهم مميزات هذه المجموعات البشرية التي تناولها من إبداعات فنية تشكيلية ولو بالإشارة السريعة الى فنونهم التشكيلية والتطبيقية التي تعطي تصورا عن رؤيتهم الفنية لواقع ما يحيطهم .

وهذا الكتاب رغم ما يؤخذ عليه من انتقادات

(١) فيرجينيا و لينارد وولف

لمحات وجوانب من حياتهما وأضواء جديدة على أعمالهما



لم يأت الالهام العظيم أبدا . وربما لن يأتى الالهام العظيم أبدا . ولكن عوضا عنه ، هناك تلك المعجزات اليومية الصغيرة ، استنارات ، أعواد ثقاب تشتعل على نحو فجائي في الظلام . . .
فيرجينيا وولف : الى الفناء .

طه محمود طه

مقدمة : اتجاهات جديدة في الأبحاث المعاصرة في الأدب والنقد :

ان من أهم ، وربما من أشق ، أوجه البحث الأكاديمي هو العمل المتواصل الدائب لجعل البيولوجرافيا في أى فرع من فروع المعرفة مواكبة لما تصدره دور النشر تباعا . وهذا يتطلب سياسة مقننة تتميز بالمشاورة والنفس الطويل ، بالإضافة الى الخبرة والامكانيات الحديثة ، فأول الفيث

- (1) Virginia Woolf : Moments of Being, Unpublished Autobiographical Writings, Edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schalkind, The University Press, Sussex, 1976.
- Virginia Woolf : Books & Portraits : Some further selections from her Literary and Biographical Writings, Edited by Mary Lyon, The Hogarth Press, London 1977.
- A Marriage of True Minds : An Intimate Portrait of Leonard & Virginia Woolf, by George Spater and Ian Parsons, Jonathan Cape and The Hogarth Press, London, 1977.
- Life as we have known it : Introductory Letter by V. Woolf, Ed. by Margaret Llewelyn Davies, New Introduction by Anne Davin, London, 1977.

جويس ومقالاته النقدية ، ورسائل د . ه .
لورنس ومقالاته النقدية ، واصول قصيدة
اليوت الارض الخراب التى قام ازرا باوند
 بحذف اكثر من نصفها قبل نشرها ، وكما
 درسناها وتناولناها بالنقد والتحليل منذ
 ظهورها عام ١٩٢٢ من مطبعة فيرجينيا وولف :
 مطبعة هورجارت .

سابعاً : بعد ظهور البليوجرافيا يبدأ النباش
 عن الاصول والسندات الخطية التى خلفها
 المؤلف - الكراريس ، المذكرات ، القصاصات
 التى نجت من سلة المهملات ، التصويريات فى
 تجارب الطباعة اللوحية ، وربما ما لم يظهر
 منشورا من رسائل متبادلة بينه وبين آخرين .

وتخرج دراسات جديدة للنص الذى الفناه
 بمقارنته بأصوله ، وقد تبلغ احيانا ، كما
 حدث للفصل الاخير فى **فينيچانز ويك** لجيمس
 جويس ولدينا له ١٣ مصدرا اعلم فيها
 جويس قلمه بالاضافة والحذف والتبديل حتى
 وصل به الى شكله النهائي فى الرواية . وهذا
 النوع من الدراسة اكاديمى بحت ويعتبر
 موضوعا خصباً لدراسات الماجستير والدكتوراه .

ثامناً : يبدأ الدارسون فى العمل على نشر
 هذه السندات الخطية ، ويتبارون فى ابتكار
 طرق عديدة لتسهيل عملية نشرها فى كتب
 تتزود بها مكتبات الجامعات لتكون تحت
 تصرف الباحثين . وقد تنجح بعض الجامعات
 فى شراء هذه المخطوطات والسندات الخطية
 Holographs - جامعة سسكس واعمال
فيرجينيا ولينارد وولف ، وجامعة تكساس ،
 وبافالو والمتحف البريطانى واعمال جيمس
 جويس .

تاسعاً : تنشأ بعد ذلك عملية ضخمة
 يتعهد بها حواريون لهذا المؤلف يقومون بتعريف
 الجمهور العريض من الطلبة الباحثين بكل
 كشف جديد ، ويروجون له الى ان ينتهى الامر

قطر ثم ينهمر . ويصدق هذا القول على ما
 يصدر من كتب وابحاث ومقالات فى أوروبا
 وأمريكا ، ونراه منسقا مرتباً فى نشرات متاحة
 للباحثين فى المكتبات العامة ومكتبات الجامعات .

تمر مراحل البحث العلمى والدراسات
 الاكاديمية فى الادب بخطوات متسلسلة يمكن
 ايجازها فيما يلى :

اولاً : ينشر العمل الادبى - رواية ،
 مسرحية ، قصائد - فى شكله النهائي فى كتاب
 او كتيب ، او كأحد الابواب أو الفصول فى
 مجلة او جريدة .

ثانياً : يتناوله النقاد بالدراسة والتحليل .

ثالثاً : بعد صدور مجموعة من الكتب
 للاديب ، يبدأ نوع آخر من النقد والتحليل
 يقوم به المتخصصون فى هذا الحقل بتحليل
 هذه المجموعة وما تناوواها من مقالات نقدية .
 وربما ينقسم النقاد الى فئات فيما بينهم .

رابعاً : يزيد انتاج المؤلف ، وبالتالي تكثر
 الدراسات لاعماله حتى نصل الى مرحلة يمكننا
 ان نقول بعدها اننا « قتلناه بحثاً » .

خامساً : تتوقف الابحاث لفترة يستجمع
 الباحثون فيها قواهم ، وربما يجروا أحدهم بعد
 فترة على اصدار مؤلف يتناول فيه زاوية
 جديدة ، وينتهى الامر فى هذه المرحلة بالوصول
 الى فترة « توقيف نشاط » او « تعليق جهود »
 يطبق عليها Moratorium .

سادساً : يبدأ الدارسون فى اعداد بليوجرافيا
 وهمي فى حد ذاتها عملية تسجيل وتنقيب
 فى آن واحد . وفى هذه المرحلة قد يبعث
 الاهتمام بهذا الكاتب من جديد . ويؤدى هذا
 التنقيب الى ظهور مادة جديدة لاعادة البحث
 والتقييم لاعماله من جديد . ومن الامثلة
 الواضحة فى القرن العشرين رسائل جيمس

بوجه عام تحاول الكتب الثلاثة التي نعرض لها مواصلة البحث والتنقيب في محاولة للعثور على مفاتيح أعمال الكاتبين ومصادر الهاماتهما ، اي البحث فيما نطلق عليه « ورشة » الاديب . فقاموا بتصنيف ورصد وطبع واعادة طبع مخلفاتهما من « كرايس » ومقالات ورسائل . معظم المقالات المنشورة في الكتابين الاول والثاني لم تنشر من قبل وكان من المفروض ان تقوم فيرجينيا وولف بمراجعتها واعادتها للنشر قبل وفاتها عام ١٩٤١ ، وهي كذلك لا تشبه المقالات التي اعدتها زوجها لينارد ونشرها بعد وفاتها . فهي اذن مادة جديدة تضاف الى انتاج فيرجينيا وولف الضخم من روايات ومقالات وسير نشرت قبل وفاتها . وكان من الضروري اعداد هذه الاوراق - وهي في حوزة جامعة سسكس - ليطلع عليها الدارسون لما فيها من ومضات تلقي بأضواء جديدة على اعمالها .

لقد تركت فيرجينيا وولف بصماتها واضحة على الادب الانجليزي الحديث وبشكل درامي رائع ، وستزداد معرفتنا بحياتها وباعمالها ويتعمق احساسنا بعد الاطلاع على هذه الاوراق ، كما سبق لنا ذلك بعد نشر « رسائل فيرجينيا وولف ومذكراتها الخاصة - الجزء الاول ١٨٨٨ - ١٩١٢ » ، مطبعة هوجارث ، لندن ، ١٩٧٥ والتي قام بجمعها نايجيل نيكولسون بمساعدة جوان تروتمان . وتبعها الجزء الثاني ١٩١٢ - ١٩٢٢ عام ١٩٧٦ .

كان من عادة فيرجينيا وولف ان تعد اكثر من مسودة لاي عمل من اعمالها ، ثم تقوم بطبع هذه المسودة لتعيد طباعتها ، وربما عدة مرات قد تصل احيانا الى تسع أو عشر محاولات . والمادة التي نجدها في الكتاب الاول **لحظات الوجود** Moments of Being هي المادة المطبوعة في مراحلها المختلفة وكلها

بترسيخ ما يطلق عليه « الصناعة الجويسية »
The Joyce Industry أو الصناعة

الفيرجينية ، نسبة الى فيرجينيا وولف . ولا يقتصر الامر على ذلك بل ينكب فريق من الباحثين على اعداد قوائم بمفردات الاعمال كلها بواسطة الكمبيوتر فتخرج لنا قوائم بعدد كلمات كل كتاب ، ويقواميس للمفردات اللغوية لكل مؤلف ، ومنها يصبح لدى الدارسين حقول اخرى للدراسة يجد فيها علماء اللغة والاجتماع وعلم النفس والنقاد مجالات جديدة خصبة لممارسة نوع من الترف الذهني يصعب على القارئ العادي الذي يريد الاستمتاع بقراءة رواية أو قصيدة دون الفوص في هذه الاعماق ليسبر اغوارها . وقد تدفع هذه الدراسات بعض القراء الى متابعتها بغية الوصول الى نتائج هذا التحليل المجهرى للنص ، وبالتالي الى معرفة اوسع واشمل وادق ، وبوسائل حديثة علمية دقيقة ، بأساليب الفنان الخلاقة ، أو بعملية الخلق الفنية ذاتها وتطوره الفني - أو ميكانيكية عملية الخلق الفنية - ومن ثم اعادة النظر في النص الذي نشر من قبل على هدى هذه الاضواء الجديدة .

يقول الشاعر الرومانسي وردزورث « نحن نقتل لنشرح We murder to dissect » وقد كتبت في مقالى السابق عن فيرجينيا وولف في عرض لسيرتها التي نشرها في جزئين ابن اختها كونتين بيل (عالم الفكر ، المجلد الخامس ، العدد الرابع ص ص ١١٣٣ - ١١٥٦) « ان حياة الفنان شجرة قد تموت اذا اقتلعتنا لتأمل جذورها » . وربما اثقلنا النصوص المنشورة بحواشى قد تنوء بعينها الشجرة ذاتها فنجدها تنهار تحت وطأة الثقل الملقى عليها . وها قد بدأت عملية التشريح الدقيق للجثة وكانت تلك هي المعادلة الصعبة التي لم يستطع مؤلف سيرتها - كونتين بيل - ان يحلها . فهل تستطيع الكتب التي ظهرت مؤخرا في عامى ١٩٧٦ - ١٩٧٧ ان تحلها ؟ هذا ما سنراه في هذا البحث .

Finnegans Wake II iv ("MAMMALIO")

You'll not be lonesome Lizzy my love, when your yank

is gone the worse for a soldier his soldiering ~~stunk~~ & his steel.

Nor shuke wake in winter widow machree, for you'll have

my old ~~Dundalk~~ ~~Malbriggan~~ surtout

Wisha, won't you agree ~~now~~ to take me ~~in~~ for nothing at all

as your ~~old~~ own nursetender

Ten million A power of five ~~men~~ fellows died ~~ten~~ in a ditch

game right enough. but Who ' lives for you?

I Dougall, in on Aran Saw

10 Black Iron night § §

MS 47481, 6
FW 399

Handwritten draft of the poem, showing corrections and internal rhyme connections marked with 'x's'.

You'll not be lonesome Lizzy my love, when your yank
 is gone the worse for a soldier his soldiering ~~stunk~~ & his steel
 Nor shuke wake in winter widow machree, for you'll have
 my old ~~Dundalk~~ ~~Malbriggan~~ surtout
 Wisha, won't you agree ~~now~~ to take me ~~in~~ for nothing at all
 as your ~~old~~ own nursetender
 Ten million A power of five ~~men~~ fellows died ~~ten~~ in a ditch
 game right enough. but Who ' lives for you?
 I Dougall, in on Aran Saw
 Black Iron night

PLATE VI. BM Add MS 17481, 6. The first draft of three stanzas of the concluding poem from Chapter II, iv (FW 398-399). The lines (with the exception of the two rayoned x's) were drawn to connect internal rhyme effects.

ولف آلت هذه الاوراق ، باذن من منفذة
وصيته مسز تريكي بارسونز
Trekke Parsons الى جامعة سسكس S ssex .

وأول ما نلاحظه في هذه الاوراق انها لم
تكن توضح عناية فيريغينيا وولف بعلامات
الترقيم كالفاصل والنقط واحيانا بقواعد
الهجاء . كنت غالباً تترك الصقل اللغوي
لزوجها ، وفي كثير من الاحيان كانت الاخطاء
تطغى على النص . ويعترف زوجها في مقدمة
موت الفراشة (هوجارث ، اندن ، ١٩٤٢)
بأنه اضطر لاعادة كتابة النص وترقيمه
وتصحيح الاخطاء اللغوية الكثيرة فيه . وقد
سارت محررة **لحظات الوجود** على هذا المنوال
في تحقيقها للنصوص الحالية . فقامت بضبط
النصوص لتستقيم مع عادة فيريغينيا وولف في
سيولة تيار الوعي في رواياتها ومقالاتها
التأملية ، كما ادخلت بعض التعديلات على
النصوص في اضييق الحدود حتى تتجنب ما قد
ينتج من غموض في النص لو طبع كما هو .

يمكننا ان نقول ، وبشيء من التأكيد ، ان
ما ألهب حماس الباحثين هو ظهور هذه
الدراسات المماثلة لأعمال جيمس جويس ،
ومن هنا اصبحت هذه المباحث مدخلا شرعيا
وحقلا خصبا للبحث .

ان اهم ما تتميز به هذه الكتابات الذاتية في
هذا المجلد ، وبالرغم من تشعبها وتنوعها ،
هي الوحدة المتناسقة لفن فيريغينيا ، بالاضافة
الى ما عهدناه فيها من احساس مرهف ورقة
فائقة بالشعور بالعالم من حولها . فالمعتقدات
والقيم التي تكمن خلف هذه الكتابات ما هي
الا نمو طبيعي لاساسها العميق ولتفاعلها
بالعالم الخارجي من حولها منذ البداية . لقد
كانت الحاجة الملحة التي دفعتها الى تسجيل
هذه اللحظات هي الدافع الذي حدا بها الى
ادخال فنون عديدة تجريبية في السرد والاسلوب
ورسم الشخصيات والتركيب الروائي والرموز
في قصصها التي تعتبر من بين اعظم الروايات

على الآلة الكاتبة ما عدا جزء واحد فقط وكلها
تحمل عبارة « عمل في طور النمو »
Work in Progress - عبارة ربما استقتها من
جيمس جويس ، فقد كان كتابه الاخير ينشر
مسلسلا في ذلك الوقت تحت هذا العنوان .
ونلاحظ ان هذه الاوراق تزخر بالتصويبات
قامت بها كلها فيريغينيا وولف في عجلة ، ومن
الواضح ان بعضها لم يكتمل تماما .

لم تحاول المؤلفة ان تقدم لنا تعليقا على
هذه التصويبات والاضافات التي وردت في
النصوص كما فعل الدارسون لاوراق جويس
وسنداته الخطية ، والتي ننشر منها هنا عينة
لمجرد المقارنة .

وربما يطلع علينا باحث آخر فيما بعد ليقوم
بهذه الدراسة ، ولا أستبعد ان يتم ذلك في
الاعوام القليلة القادمة . يظل الهدف الاساسي
من نشر هذه الاوراق هو لقاء مزيد من الاضواء
على مصادر فيريغينيا وولف لأعمالها الرئيسية
المعروفة التي نشرت وهي على قيد الحياة ،
كما يجب الحرص في تطبيق المعايير النقدية
الصارمة على هذه الاوراق لانها لم تنشر في
حياة صاحبها ، كما حدث عندما نشرت رواية
فورستر بعد وفاته بعنوان **موريس** Maurice
وفيها ما يوصم الرجل بالواط .

من الواضح ان المحررة **الدكتورة جين**
شولكيند كانت حصيفة في اختيارها ، فلم
تنشر ما يمس حياة فيريغينيا العاطفية الشاذة .
كانت هذه الاوراق في حوزة لينارد وولف
ويطلق عليها الآن في جامعة سسكس **اوراق**
مونكس هاوس The Monks House Papers .
وعندما عهد الى كونتين بيل

بكتابة **سيرة فيريغينيا وولف** وضع هذه الاوراق
تحت تصرفه ، وقام الاستاذ بيل باقتباس
فقرات قصيرة منها (انظر مقالنا السابق عن
سيرة فيريغينيا وولف - **عالم الفكر**) عندما
أصدر المجلدين عام ١٩٧٣ . بعد وفاة لينارد

الاوراق الثلاث التالية كانت محاضرات
القتها فيما بين عامي ١٩٢٠ ، ١٩٣٦ في نادي
Mémor Club مذكرات السير

وكان اعضاؤه مجموعة من الاصدقاء القدامى
يجتمعون من آن لآخر للاستماع لهذه الاوراق
التي يلقيها الاعضاء ، وكانت عادة تتميز
بالصراحة التامة والصدق والاخلاص في
المشاعر . ويظهر هذا الاسلوب الحميمي
بوضوح في المحاضرات الثلاث وفي التباين
الواضح بينها وبين الجزئين الاول والثاني .
وتبدأ الورقة الاولى وهي بعنوان ٢٢ شارع
هايد بارك (منزل فيرجينيا وولف) من ناحية
التسلسل الزمني من حيث تنتهي اوراق
صورة للماضي . فقد انتهت من كتابة وتقديم
الورقتين الاولى والثانية عام ١٩٣٠ عندما
كانت على اول الطريق لاستكشاف ، ان لم
يكن لترسيخ ، قواعد فنها الروائي . وقد
استطاعت بلورة اسلوب خاص بها في تركيب
الرواية ورسم الشخصيات . وهذه هي
المرحلة التي يمر بها اغلب كتاب الرواية .
فعادة يبدأ الواحد منهم بالمقالات او الاسكتشات
ثم القصص القصيرة وينتهي به الامر الى
عمل كبير .

وبالرغم من طول المدة التي تغطيها
مواد هذه المقتطفات الخمسة - ما يقرب من
٤٠ عاما - الا انها تكون في مجموعها وحدة لها
مفزاها المحدد : رايها في ماهية الذات بوجه
عام وذاتها هي بوجه خاص وكل ذلك بأسلوب
يصعب على كاتب سيرته الذاتية ان يحققه .
فقد كانت الذات دائما سرايا محيرا يراوغها
باستمرار ، دائما شيئا يلوح في الافق . وكانت
تؤمن بأن النفس البشرية او الذات المتفردة
في حالة تغير وسيولة مستمرة ، تغير نفسها
كل لحظة حسب استجاباتها لما يدور حولها .
فأحيانا تطفو على سطحها قوى كانت خافية
وأحيانا أخرى تغوص في الاعماق وتختفي تحت
السطح . اما الماضي الذي ترتكز عليه ملامح
وهوية الحاضر فلا يستقر هو الآخر على حال ،
ولكنه يتعرض للتغير المتواصل تماما كالنفس

من ناحية التجديد والاسهام الشخصي في تاريخ
هذا الفن من الكتابة . وتكشف هذه الاوراق
ايضا عن مدى استفادتها من وقائع حياتها
العادية اليومية ، ومن ساعة لآخرى ، وإلى
أي درجة كانت تعتمد في استلها ماداتها
لرواياتها على وقائع حياتها الخاصة وتجاربها
الدائنية - الناس ، الحوادث ، العواطف - وكانت
سيطرته على هذه اللحظات سيطرة فائقة
جعلت منها السداة واللحمة لمعظم نسيج
رواياتها وبنيتها .

يقدم لنا الكتاب الاول اول مجموعة من هذه
الاوراق تحت عنوان ذكريات Reminiscences
وقد بدأت في تسجيلها عام ١٩٠٧
وعمرها ٢٥ عاما وقبل أول قصة لها
الرحلة الى الخارج The Voyage Out
١٩١٥ ، بثمان سنوات - وكانت هذه هي فترة
التلمذة أو التمهين . كانت في تلك الفترة تحدد
انفسها موضوعات معينة تكتب فيها حول
مواضيع وصفية ، ثم تعرض انتاجها على دائرة
صغيرة من المعارف والاصدقاء لتعرف ردود
افعالهم ومدى استجابتهم وتقبلهم لما تكتب
لا لمجرد تسليتهم . كان من المفروض ان تكون
هذه الذكريات سجلا لحياة اختها فانيسا
ولكنها تحولت في واقع الامر الى سجل للذكريات
الطفولة والصبا للشقيقتين .

الجزء الثاني من هذه المجموعة المختارة
صنفته المحررة تحت عنوان A Sketch of
the Past صورة للماضي ، ويمثل مرحلة
متأخرة في حياتها عندما انتهت من الكتابة
والتأليف . كان الهدف من كتابة اجزائه نوعا
من العلاج النفسي ، يزودها براحة نفسية من
ارهاق العمل الادبي المتواصل ومن الاكتئاب
العميق الذي أصيبت به اثناء الحرب العالمية
الثانية . وقد وضعت المحررة المجموعة الاولى
جنباً الى جنب مع المجموعة الثانية لانهما
ينتميان الى الفترة الاولى من حياتها قبل
انتقالها الى بلومزبري .

« لم يشغلنى حضور روح امى الا عندما كنت فى اربعينات عمري - ويمكننى ان احدد التاريخ عن طريق تذكر الوقت الذى انتهيت فيه من كتابة **الى الفئار** . فقد كان فى اسطاعتى ان اسمع صوتها ، اراها ، اتخيل ما يمكنها ان تفعل او تقول وانا اقوم باعمالى اليومية . لقد كانت واحدة من تلك الارواح الخفية التى تلعب دورا هاما فى حياة كل فرد . وهذا هو النفوذ واعنى بذلك هذا الادراك لمجموعات اخرى ، الذى يمسنا مسا وثيقا ، الراى العام ، ما يقواه الآخرون ويفكرون فيه ، كل تلك المجالات المغناطيسية التى تجتذبنا اليها لنكون ما نحن عليه ، هكذا ، او تنفرنا منها وتجعلنا نختلف عن ذلك ، لم يتناولها احد بالتحليل فى تلك السهر التى استمتع بقراءتها ، او ربما انها تعالج بطريقة غاية فى البساطة . »

كيف تشكلت روايتها **الى الفئار** فى ذهنها ؟
وتحدثنا فى مكان آخر من هذه الورقة :

« اعود الى تلك اللحظة مرة اخرى التى يجب ان تكون اكثر وضوحا واكثر قابلية للوصف عن ، مثلا ، جماعة كمبردج او مدرسة جالزورثى وبينيت وويلز الروائية ، او اثر حقوق الانتخابات - الا وهو اثر والدتي . فمن الواضح انها تسلطت على فكرى واستحوذت عليه بالرغم من انها توفت لما كنت فى الثالثة عشرة من عمري - الى سن الاربعة والاربعين . وذات يوم وانا اسير فى ميدان تافيستوك شكلت - كما اشكل فى بعض الاحيان كتنى - رواية **الى الفئار** ، فى عجلة بالغة لا ارادية على ما يبدو . وبرز شيء وكأنه يتفجر من آخر . فقاعات تندافع من انبوبة تعطى الاحساس بتزاحم الافكار السريع وتتابع المناظر التى انطلقت من عقلي حتى ان شفتاي بدتا وكأنهما تتلفظان بمقاطع الكلمات من تلقاء نفسها وانا اسير . ما الذى نفخ هذه الفقاعات ؟ ولماذا اذن ؟ ليس لدى ادنى فكرة . ولكنى كتبت الكتاب بسرعة وعندما فرغت من كتابته لم تعد صورة امى تستحوذ علي . لم اعد اسمع صوتها ، لم اعد اراها . »

الواعية التى تسترجع ذكرياته وتذكره وتعيده الى الذهن فى عملية اجترار مستمرة .

تحت عنوان الورقة الرابعة « بلومزبرى القديمة » Old Bloomsbury تتحدث بصراحة فائقة عن علاقتها بجورج .

انظر المقال السابق عن سيرة فيرجينيا وولف ص ١١٣٩ - عالم الفكر) تلك العلاقة التى افسدت حياتها العاطفية قبل ان تبدأ . كما تشير الى حدث آخر اهتزت له معتقداتها الفيكنتورية المحافظة عندما دخل عليها - هى واختها فانيا - ليتون ستراتش واشار الى بقعة على فستان اختها الساتان الابيض وهو يصيح : « منى » . وكما تقول انها تارت كل حواجز التحفظ والتقاليد ، ثم تواصل بصراحة مذهلة : « كنا نناقش المسائل الجنسية بنفس الحماس والصراحة التى كنا نناقش بها طبيعة الخير والشر » لقد كانت الحياة تجرى فى هذه الايام طولا وعرضا . كان السبب ربما يرجع الى اهتزاز القيم فى الفترة التى بين الحربين ، فتاريخ الورقة هو عام ١٩٢٢ . كانت تصرفات هذه المجموعة كتصرفات جماعة الهيبى فى ايامنا . وكان للحركة التأثيرية وما بعدها فعالية ملحوظة فى تصرفات مجموعة بلومزبرى ، ولم تنج من هذه الفضائح مسز هوايتهايد الفيلسوف والعالم المعروف . وتختتم ورقتها لتقول : « ولكن بالرغم من لوجان ، وبالرغم من مسز هوايتهايد ، وبالرغم من فانيسا ومينارد كين وما فعلاه على الاريكة فى صالة المنزل فى ميدان برانزويك ، ستظل مجموعة بلومزبرى القديمة تحيا . اذا كنتم تريدون اثباتا ، انظروا حولكم . »

تعود اهمية هذه الذكريات التى سجلتها فيرجينيا وولف الى قيمتها الفنية التى تلقى بأضواء جديدة على اعمالها المعروفة المنشورة . فمثلا بدأت كتابة **الى الفئار** عام ١٩٢٥ ونشرت الرواية عام ١٩٢٧ وكان عمرها ٤٥ عاما . ومن مذكراتها فى صورة **للماضى** ندرك ان مسز رامزاي هى والدتها :

ومتى تأتى هذه الاستنارات المفاجئة ؟ وعندما تجيء هل يمكننا الامساك بها ، حبسها ، اطالتها ؟ هل يمكننا استعادتها ، تمثيلها ؟ يقول ازرا باوند انه من الافضل للشاعر ان ينجح في تسجيل واقتناص استنارة واحدة ، او ما يسميها ، صورة واحدة حية في سطر او اثنين ، خير من كتابة الف سطر . دعونا نقرأ ما كتبه فيرجينيا وولف وهي تحاول ان تستعيد احدي ذكريات لحظة من لحظات الوجود هذه :

« اضواء كثيرة ساطعة : اصوات كثيرة مميزة : بعض البشر ، رسوم كاريكاتيرية ، هزلية : لحظات وجود عديدة عنيفة ، دائما تشتمل على دائرة المنظر الذي تحدده : ويحيط بها كلها فضاء رحب - هذا هو وصف بصرى تقريبي لايام الطفولة . هذه هي طريقتي في تصويره ، وكيف ارى نفسى وانا طفلة ؟ اطوف في ارجاء المكان ، في الفترة الزمنية ما بين عام ١٨٨٢ وعام ١٨٩٥ . يمكننى ان اشبهه بقاعة كبيرة ، لها نوافذ تسمح بمرور اضواء غريبة ، وتمتعات وهمسات يتخللها فترات من الصمت المطبق . ولكن بطريقة ما يجب ادخال الاحساس بالحركة والتغير الى هذه الصورة . لم يستقر شيء على حال لفترة طويلة . لا بد ان يشعر الفرد بذلك الاحساس بكل شيء وهو يقترب ثم يهتفى ، يكبر ، فيصغر ، يمر بمعدلات سرعة مختلفة بال مخلوقة الصغيرة ، يجب ان يشعر الفرد بذلك الاحساس الذى دفعها للمواصلة ، تلك المخلوقة الصغيرة تندفع كما لو كانت بنمو ارجلها وذراعيها ، تواصل دون ان يكون لديها القدرة على التوقف ، او التغير ، تواصل كما يواصل النبات نموه خارجا من الارض الى اعلى ، الى اعلى الى ان ينمو ساقه ، وتخرج اوراقه ، وتفتح براعمه . وهذا هو ما لا يمكن وصفه ، وهذا هو ما يجعل جميع الصور ساكنة جامدة ، فما ان يقول الانسان ان هذا كان هكذا حتى يصبح ماضيا ، ويتغير . يا لها من قوة ضخمة كامنة في قوة الحياة التى تحول طفلة لا تستطيع سوى التمييز بين بقعة كبيرة زرقاء ارجوانية بخلفية سوداء الى طفلة

كانت الكتابة بالنسبة لفيرجينيا وولف نوعا من العلاج النفسى . فالهواجس والافكار التى كانت تطاردها باستمرار وكانت من اسباب انهيارها العصبى المتكرر كان يمكن الى حد ما التخلص منها بحبسها بين طيات كتاب او في ورقة تكتبها . وتعترف بذلك حين تقول :

« اعتقد اننى عاملت نفسى كما يعامل علماء التحليل النفسى مرضاهم . لقد عبرت عن احساس عميق طالما شعرت به . وفى التعبير عنه قمت بتفسيره ثم وضعته جانبا لاستريح . ولكن ما معنى « تفسيره » ؟ اهلا لاننى وصفتها ووصفت شعورى حيالها فى هذا الكتاب ؟ ايجب ان تكون رؤيتي لها واحساسى بها قد صارا اكثر قتامة واكثر ضعفا ؟ ربما فى يوم من الايام ساعثر على السبب ، وعندئذ ، ساقضي به ، ولكن فى هذه اللحظة سأواصل ، واصف ما اذكره فربما ما اذكره عنها الان قد يستمر فى التضاؤل » .

كانت الكتابة بمثابة عملية تطهير نفسية تقتنص فيها تلك الومضات الساطعة بشكل كلى . فمستر رامزاي مثالا فى **الى الفناء** يقول ان الانسان فى استطاعته ان يمر بتجارب الحياة فى تسلسل زمنى متناسق ، يتحرك من حرف ا الى حرف ب الى ج ولا يصل من الناس الى حرف ي وهو آخر الحروف الابجدية الا افراد قلائل جدا . فهو مثلا يجد نفسه فى منتصف الطريق عند حرف س مثلا وربما استطاع ان يصل الى حرف ش او ص ، ولكنه يدرك جيدا انه لن يصل الى حرف ي . وفى جانب آخر هناك من يستطيعون **قوة** حروف الالف باء كلها دفعة واحدة ، ابتداء من حرف ا الى حرف ي . وهؤلاء هم العباقرة والمتصوفون ، امثال شكسبير فى **الملك لير** وفى **العاصفة** ، وكولريدج فى **الملاح العجوز** ، و**قبلاى خان** وميلفيل فى **الحوت الابيض** او **موبى ديك** .

ما المقصود اذن بلحظات الوجود هذه ؟ باعواد الثقاب التى تستطيع فجأة ان تبدد الظلام لفترة وجيزة يطبق بعدها الظلام علينا ؟ كيف

كاملا. ولكن الابحاث التى اضطلع بها الدارسون فيما بعد ، وخاصة عند البدء فى تجميع بليوجرافيا موثقة، اثبتت وجود مجموعة كبيرة من الكتابات المتنوعة قام زوجها لينارد وولف بمعاونة الدكتور مارى ليون بجمعها ونشرها عام ١٩٥٨ تحت عنوان **جرانيت وقوس قزح Granite and Rainbow** . ولكن لدهشة

الباحثين لم تكن هذه المجموعة من المقالات آخر ما فى جمعيتها ، فقد ظهر من طبعة منقحة لبليوجرافيا اعمال فيرجينيا وولف والتى قامت باصدارها الانسة كيرباتريك عام ١٩٧٦ انه يوجد اكثر من ١٠٠٠ من المقالات فى موضوعات متنوعة لم تنشر بعد، ومنها اختارات الدكتور ليون مجموعة نشرتها فى كتاب جديد صدر عن دار هوجارث عام ١٩٧٧ بعنوان

Virginia Woolf : Books & Portraits

كتب وصور شخصية .

ينقسم الكتاب الى جزئين رئيسيين ، يحتوى الجزء الاول على ٣٩ مقالا ، والثانى على تسع صور . وبالرغم من هذا العدد الضخم من المقالات النقدية لم يضمن ديفيد لودج كتابه عن النقد الادبى فى القرن العشرين سوى مقال واحد لها عن الرواية الحديثة من الجزء الثانى لمقالات فيرجينيا وولف Vol, II, 1966

وتحاول فى هذا المقال ان تلقى بالصور على سمات الرواية الحديثة وتمهد السبيل لاستعمال تيار الوعى . ويشبه دفاعها عن الرواية الحديثة فى هذا المقال دفاع اليوت عن الشعر الحديث فى مقاله

Tradition and Individual Talent ١٩١٩ . ويعتبر هذا التاريخ مهما للغاية ، فقد ظهرت الارض الخراب لاليوت عام ١٩٢٢ ، وعوليس لجيمس جويس فى نفس العام .

تستطيع بعد مضي ثلاثة عشر عاما ، ان تحس بما احسست به فى الخامس من مايو عام ١٨٩٥ - وبالضبط منذ خمسة واربعين عاما من هذا اليوم - عندما توفت والدتى . «

سيحاول الدارسون فيما بعد ، وربما بعد ظهور فهارس لمفردات رواياتها ، تعقب « لحظات الوجود » او الاستنارات هذه حتى يعرفوا اماكنها فى رواياتها من **الرحلة الى الخارج** حتى **بيت الاشباح** . ربما لم تحظ فى حياتها بذلك « **الالهام العظيم** » الذى كانت تحلم به ، ربما لم تستطع ان ترى كل شئ دفعة واحدة من حرف ا الى حرف ي فى دائرة نورانية ، ولكنها قنعت بتسجيل تلك « المعجزات اليومية الصغيرة ، الومضات » ، التى مهما بلغت من التفاهة احيانا فى ضرورية لتفهم اعمالها . وكما فعل جيمس جويس من قبلها ، كانت هذه اللحظات ، سريعة الزوال ، هى المصدر الاساسى لفنها .

يسود الراى فى الاوساط الادبية والنقدية بان شهرة فيرجينيا وولف فى التأليف الروائى قد طفت على شهرتها فى النقد الادبى . وكانت اولى المقالات النقدية التى نشرتها عروضا لكتب وصورا شخصية لبعض المؤلفين والمؤلفات . واستمرت فى كتابة هذه المقالات والعروض حتى قبيل وفاتها عام ١٩٤١ . واول ما صدر لها مجموعة من المقالات النقدية بعنوان القارئ العادى **The Common Reader** الجزء الاول، وتبعه الجزء الثانى تحت نفس العنوان ، ومن بعدهما ثلاثة اجزاء اخرى ، يشتمل كل جزء على عدد من المقالات ، نشرت بعد وفاتها (٢) . وبصدور هذه الاجزاء الثلاثة الاخيرة ساد الاعتقاد بين الدارسين فى ذلك الوقت ان ما نشر فيها من مقالات يشكل مجموعة انتاجها النقدى

— **The Death of the Moth and other Essays**, London, The Hogarth Press, 1942. (٢)

— **The Moment and other Essays**, London 1948.

— **The Captain's Death Bed and other Essays**, London, 1950.

وفيما بعد أعيد نشر كل المقالات التي تضمنتها الاجزاء الستة السابق ذكرها في أربع مجلدات بعنوان
Collected Essays ; Ed. by L. Woolf

بين عامي ١٩٦٦ - ١٩٦٧ . وفي هذه الفترة كانت جان جوجيه قد قامت بجمع وتحرير عدد آخر من عروضها للكتب ونشرت هذا المجلد تحت عنوان الكتاب المعاصرون
Contemporary Writers

اهم ما نلاحظه في هذه المجموعة الجديدة دقة معالجة فيرجينيا وولف للقضايا من الكتاب ومعظمهم من ظهر انتاجهم في نهاية القرن التاسع عشر . كان في مقدورها ان تضع نفسها بسهولة ويسر في المناخ الفكري والبيئة الاجتماعية في فترة زمنية مضت وتتلوق حياة تلك الفترة كلها بجوانبها المتعددة . . لم يكن تقييمها لعمال معاصريها بنفس الدقة ، وربما يعود ذلك الى تدخل روح المنافسة بينها وبينهم مما دفعها احيانا الى اصدار احكام مشوشة على اعمالهم (٣) . ويبدو ذلك واضحا في هجومها على جالزورثي وأرنولد بينيت وهـ . ج ويلز في مقالها « الرواية الحديثة » وكانت تشير اليهم على انهم مجموعة مادية مضللة . ويعتبر يوم ١٨ مايو ١٩٢٤ يوما مشهودا في حياة فيرجينيا وولف ، فقد دعيت لاقاء محاضرة عن « الشخصية في فن النشر الحديث » امام جماعة في كمبردج، واختارت عنوانا لمحاضرتها:

« مستر بينيت ومسز براون » وصارت المحاضرة فيما بعد بمثابة بيان ادبي عن آمال الحديثين من كتاب الرواية الجديدة . وتبدأ المحاضرة بعبارة مثيرة : « نحن نرتجف على شفا عصر من اعظم عصور الادب الانجليزي » . وكانت تقصد بالضمير « نحن » هؤلاء « الطليعيين » . وطالبت في هذا البيان بافراح المجال الجديد، بازاحة العوائق التي تقف حجر

عثرة في طريق هذا الزحف المجدد . ارادت ان تزيح من طريقهم تلك السير والتراجم المسلية، تلك الآراء النقدية المداهنة ، تلك المنظومات الموسيقية العذبة التي تتغنى ببراءة الازهار والاغنام والوديان الخضراء والعيون الزرقاء والتي يطلق عليها جمهور القراء « الانتاج الادبي » . كان اول مهمة لهؤلاء الرواد هو ازالة آثار بينيت وجالزورثي وويلز ، فهم الاعداء الحقيقيون الذين نجحوا في طمس الغاية النبيلة للادب ، وهي « كشف الحقيقة التي تجسدها مسز براون الفاضلة . » فلا يحدثنا بينيت عنها الا فيما يختص بايجار حجرتها ، ويقول لنا ويلز ما يجب ان يكون عليه ايجار حجرتها ، اما جالزورثي فيخبرنا بانها لا تستطيع ان تدفع ايجار حجرتها . ولا يستطيع احد منهم ان يكشف عن شخصية مسز براون الحقيقية ويسبر غورها ، لانهم يهتمون بمظهر مسز براون لا بجوهرها . يتعرف هؤلاء القدامى على مسز براون من الخارج ، اما بالنسبة للكتاب « الروحانيين » كما تسميهم فيرجينيا وولف ، فمسز براون (او اي شخصية) هي مجموعة من الخواطر والذكريات ، بعضها واضح في ذهنها والبعض الآخر عالق وملتصق بأفكار وذكريات شخصيات اخرى . وعندما تموت مسز براون هذه ويتحلل جسدها لن يبقى منها سوى هذه السحابة من الذكريات ، هذه الحبات التي ينظمها خيط رفيع نكاد لا نراه .

من مقالات الجزء الاول يتبين حرص فيرجينيا وولف على احترام فن جين اوستين تشارلوت برونتي ، ولم تستطع ان تشمل بعطفها واعجابها من الكتاب المعاصرين الا جوزيف كونراد . كانت تصدر احكامها بثقة وعن علم ، وقد استمدت ثقتها بنفسها ، وهي تقيم اعمال الآخرين، من درايتها وسعة اطلاعها، من دراساتها لاعلام الادب الانجليزي ، ومن

جون ديلين ، ثيودور روزفلت . وقد ظهرت معظم هذه المقالات في ملحق التاييمز الادبي في الفترة من ١٩٠٨ الى ١٩١٦ . ومن الملاحظ ان هذه الشخصيات ليست شخصيات ادبية ، ولكن يفلب عليها الطابع الانثوي وذلك ، ربما ، لادراك فيرجينيا وولف لطبيعة المرأة ، وربما ايضا لان التي قامت بجمع وتصنيف المقالات امرأة . وفي عرضها لصور السيدات تركز فيرجينيا وولف اهتمامها على ما تعانيه المرأة من ضغوط اجتماعية وعلى الادوار التي يطلب منها المجتمع ان تلعبها ، واختلاف هذه الادوار من سن لآخر .

كما نلاحظ ان المقالات الاخيرة في الجزء الاول لها أهمية خاصة لانها تعالج الاحساس بالمكان أو بما تسميه محررة الكتاب «الجغرافية الادبية» . وكل قراء فيرجينيا وولف يدركون ذلك من الوهلة الاولى بعد قراءة رواياتها : احساسها لا بمدينة لندن فحسب بل ببعض احيائها - كينسينجتون ، بلومزبرى ، هايد بارك ، او كسفورد ستريت ، وبكمبريدج وكورنوال . لهذا نراها تعي تماما اثر هذه الجغرافية في كتابات الآخرين : ادغال ومستنقعات يوركشر وارااضيها السبخة في اعمال الاخوات برونتي ، منطقة البحيرات في اشعار وردزورث ، شوارع لندن وازقتها في روايات ديكنز . وهكذا يرتبط حبها للادب الانجليزي كما راينا بحبها لانجلترا ذاتها ، بتاريخها وجغرافيتها .

عندما نقرأ كل هذه المقالات (٤٨) تلوح لنا صورة فيرجينيا وولف في المقام الاول ككاتبة رواية من الدرجة الاولى ، ويغطي هذا الاحساس على احساسنا بقدرتها على التنظير النقدي . فالناقد الذي لا يجيد سوى حرفة النقد يعالج الموضوعات الادبية من زوايا تختلف اختلافا كبيرا عن الروائي/الاديب/الناقد او الشاعر/الناقد او المسرحي/الناقد . فنقدنا للنثر عامة اقوى بكثير من نقدها للشعر والمسرح .

بيئتها الثقافية وتراث عائلتها العريق ، فهي من سلالة عائلة ستيفن وعائلة تاكري . يظهر اثر والدها بوضوح في احكامها ، فقد كان من اصحاب القلم وكان في متناولها مكتبة والدها سير ليزلى ستيفن الذي كان يتذوق الادب ضليعا في الفلسفة والتاريخ ومشرقا على « قاموس السير الوطنية » ومحررا لمجلة كورنهيل . كان في اسلوبه الذي يتميز بالدقة والاخلاص وقوة التحليل اقرب الى اسلوب الفنان الاديب منه الى اسلوب الفيلسوف المؤرخ . واستنادا الى انتاجها الضخم من المقالات النقدية كان يمكن لها ، لو انها لم تتجه لكتابة الرواية ، ان تحتل مكانا مرموقا فريدا من نوعه بين نقاد القرن العشرين ، يشبه المكان الذي احتله والدها في نهاية العصر الفيكتوري .

تبدو مقالاتها المبكرة في هذا المجلد وكأنها تعكس وجهة نظر والدها . وربما يرجع ذلك الى ان الناشرين كانوا يرسلون لها الكتب التي يرون ان ابنة سير ليزلى ستيفن هي المؤهلة لنقد وعرض مثل هذا النوع من الكتب . وعندما ثبتت اقدمها في عالم الرواية كانوا في كثير من الاحيان يميلون الى ارسال القصص والروايات والكتب التي كتبها معاصرون لها من النساء .

يجب ان نشير هنا الى ان معظم المقالات النقدية التي يتضمنها الجزء الاول يفلب عليها طابع المقال الادبي وطبيعته الذي يهدف الى عرض كتاب على القراء . ولهذا لا تعبر هذه المجموعة بالذات عن اتجاه نقدي معين ولا تحاول ان تروج لمذاهب مدرسة نقدية بذاتها . كانت المجلات الادبية او دور النشر التي تتعامل مع فيرجينيا وولف تتوقع منها الشناء على ما ترسله اليها مسبقا .

يحتوي الجزء الثاني على صور واضحة المعالم لرجل او امرأة : الملكة اليزابيث ، ليدي هيوستن ستانهوب ، سارة برنارد ، ليدي ستراتشي ،

اكسكوف ، ايفان تور جينيف دوستوفسكي ،
تشكيوف ، جين اوستين ، مسز جاسكيل ،
مسز همفري وارد ، شيلي ، الجغرافية الادبية
(ارض ثاكري وديكنز) .

من المؤكد ان هذه المقالات ستشكل مادة
خصبة للابحاث فيما بعد . فبعد نشر هذه
المقالات سينكب الباحثون على دراستها
وفحصها وفهرسة مفرداتها ثم البدء في تقصي
مآلاتها في رواياتها فهي بمثابة المادة الخام التي
قامت باستغلالها فنيا في كتابة رواياتها .

وتتسابق الجامعات والمؤسسات والمكتبات
في انجلترا وامريكا حتى المانيا هي الاخرى بدأت
تدخل هذا الميدان - لاقتناء هذه المخطوطات
والسندات الخطية حتى ان بعض الجامعات
والمؤسسات العلمية الآن تنبارى في التعاقد مع
الاحياء من الكتاب المرموقين لاقتناء مخطوطاتهم
ومسودات اعمالهم ، وتغريهم بمبالغ تفوق
حدود تصورنا في العالم العربي . وتنظر
الجامعات الى هذا العمل على انه استثمار
مادي وادبي في آن واحد . وستكون هذه
الجامعات بكل تأكيد قبلة للباحثين في المستقبل
تنافس في مقتنياتها المتحف البريطاني .

في محاولتنا الامام بجوانب حياة فيرجينيا
وولف لا يقتصر البحث على ما كتبه في مذكراتها
ورسائلها ومقالاتها بل يتعداه الى قراءة ما كتبه
زوجها عنها . فبعد دراستنا لكتاب آين بيببت
الفراشة والنجم الذي صدر عام ١٩٥٥ وبه
فقرات طويلة مقتبسة من الرسائل المتبادلة بين
فيرجينيا وولف وفيكتوريا ساكفيل ويست
اتجهنا الى « اليوميات » التي تحتوى على
مجموعة لا بأس بها من مذكراتها ويومياتها
وتعتبر مصدرا هاما لتفهم فيها القصص

تطالعنا اول مقالة بالاسطر التالية - (٤)
وعنوانها « في البستان » استسلمت ميراندا
للنوم في البستان وقد تمددت على مقعد طويل
تحت شجرة التفاح . كان كتابها قد سقط على
النجيل وكان اصبعها ما زال يبدو وكأنه يشير
الى الجملة :

Ce pays est vraiment un des coins du monde
où le rire des filles éclate le mieux.....”

وكانها قد راحت في النوم هناك . كانت احجار
الابوال على اصبعها تتوهج مخضرة ، تتوهج
متوردة ، ثم تتوهج من جديد بلون برتقال لما
كانت الشمس ، تصب اشعتها من خلال شجرة
التفاح فيهم . وعندما هب النسيم ، تموج
ثوبها كرهرة التصقت بساقها ، وتمايلت اوراق
النجيل ، وجاءت الفراشة البيضاء ترفرف هنا
وهناك تكاد تلامس وجهها . « هذه المقالات
القصيرة (لا تعدى الواحدة منها ثلاث
صفحات) يمكن ان يطلق عليها « شرائح ملونة »
Coloured Slices ، لقطات

مزرکشة ، منمنمات ، يمكن عرضها في فانوس
سحري ، او انطباعات . وكثيرا ما عقد النقاد
المقارنات بين اسلوب فيرجينيا في الكتابة
والعرض وبين فن المدرسة التأثيرية
Impressionist او فن التنيط Pointillisme
عند سورا Seurat (٥) .

وتتنوع مقالات الجزء الاول بشكل يسترعي
الانتباه تبدأ « بالبستان » ومنه الى مجالات
غريبة : صديق الانسان المخلص (كلب) ،
النثر الانجليزي ، عادات وتقاليد ، رجال
ونساء ، شيريدان ، توماس هاردي ، رسكين ،
ريدوارد كيبليج ، رالف والدو امرسون ،
هنري ديفيد ثورو ، هيرمان ميلفيل ، روبرت
بروك ، سيجفريد ساسون ، سيرجي

المخبرين السريين ورجال المباحث لا يألون جهداً في البحث والتنقيب ولا يرتاح لهم بال إلا بعد اقتلاع الشجرة ، كما قلت ، من جذرها . وهكذا تموت « حياة » الأديب تحت هذه الهجمات المتتالية ، وتتهرب الجثة تحت هجمات مبضع الجراح المتكررة . فهناك في حياة الناس أركان وزوايا يجب أن تظل في طي الكتمان والصون من أن تتداولها يد العبث بها . وكما كان د . هـ . لورنس يقول : « أن نشر مثل هذه المعلومات يعتبر تعرية للفنان ، بمثابة الالتقاء بشيء جميل مرهف رقيق للكلاّب والحمير والبغال » . ولكن المؤلفين - وإن كانوا يتمتعان بحاسة نقدية واعية وتقدير بالغ لفيرجينيا ولينارد وولف فقد أثرا كشف معظم «الأوراق» ، وهتك الحجب .

يقول كونتين بيل في مقدمة كتابهما الجديد هذا ، وبعد أن مدح واثني على الجهد الذي بذل في تحليل وتقييم وتصنيف مادته الفزيرة:

« ليس هذا بكل شيء ، لأنهما أضافا لدراسة فيرجينيا دراسة أخرى للينارد وولف ، وهذه هي الأخرى ثرية بمادتها . هنا ، كما يجب أن اعترف ، كان عملهما أسهل لأنهما كانا يلجان منطقة لم يتم استكشاف معالمها تماما ، ولكن النتائج لم تكن لهذا السبب أقل إثارة . يجب ألا أنسى أن أنوه ، وإن لم يخل ذلك من بعض الحسد ، أنهما كانا سعداء الحظ بشكل مفرط في اكتشافهما مصادر فوتوغرافية جديدة وهي نوع من الوثائق التاريخية التي لها بكل تأكيد أهميتها . فكتب كهذه ، واقصد بذلك تلك الدراسات التاريخية الصادقة الجادة ، هي كل ما كنت أتمنى أن تصدر كنتيجة لما قمت أنا به من أعمال . فعندما طلب مني لينارد وولف منذ ١٢ عاما تقريبا ، أن اكتب السيرة الرسمية لفيرجينيا ، كانت تراودني شكوك عديدة فيما لو كان يجب على أن اضطلع بهذا العمل . ومن بين الأشياء التي دعتني إلى اتخاذ قرار الكتابة في النهاية كان ، بكل تأكيد ،

واسلوبها في التفكير . والمصدر الثالث الذي أصبح بين أيدينا هو ترجمة لينارد وولف الذاتية ونشر الجزء الأول منها **البذر Sowing** عام ١٩٦٠ ، والثاني **النمو Growing** عام ١٩٦١ والثالث **البداية من جديد Beginning** عام ١٩٦٤ ثم **انحدار على طول الطريق Again** ثم **انحدار على طول الطريق Down Hill all the Way** وأخيرا **العبرة بالترحال لا بالوصول The Journey not the Arrival** عام ١٩٦٩ . وأخيرا كتابا كونتين بيل الأول بلومزبري **Bloomsbury** ١٩٦٨ ومن بعده **سيرة فيرجينيا وولف** في جزأين ، الأول يغطي الفترة من ١٨٨٢ - ١٩١٢ والثاني من ١٩١٢ - ١٩٤١ .

تزاوج عقول حقيقي :

A Marriage of True Minds :

الدراسة الجديدة التي بين أيدينا دراسة مزدوجة تضرب عصفوريين بحجر واحد ، ولكن الذي حدث أن مؤلفي الكتاب قد ضربا العصفوريين بحجرين . فما هو السبب ؟ في مقدمته للكتاب تستشف حرص كونتين بيل البالغ في انتقاء كلماته ، ولا يخفى علينا سروره بصدوره وتحفظه على ما ورد فيه من معلومات تكشف عن جوانب من شخصية فيرجينيا وولف وزوجها لينارد الذي حرص هو على التكتّم عليها . كان كونتين بيل في سيرة فيرجينيا وولف هو الرائد الأول الذي اقتحم هذه الأرض البكر ، ويقع على عاتقه العبء الأكبر في تعريف القراء والباحثين بالجزء الأكبر من خلفيتها العائلية والثقافية والأدبية - فهو فرد من عائلتها ، ابن اختها فانيسا - وكان كتابه الذي قمنا بعرض لجزئيه (عالم الفكر - المجلد الخامس - العدد الرابع - ١٩٧٥) رائعا بحق وإن كان به بعض المجالات التي وجد ، وربما بثاقب بصره ، عدم الجدوى في الخوض فيها . ولكن الباحثين وكتاب السير شأنهم شأن

اعتقادي بان عملي سيوفر الاساس الرئيسى لدراسات مثل **تزاوج عقول حقيقي** *A Marriage of The Minds* ، فهذا الكتاب ، او بالاحرى ، فكرة كتابة كتب كهذا الكتاب ، كانت فى المقام الاول ، هى المبرر الاساسى لصدور كتابى .

ربما اخاطر باعطاء صورة عن نفسى باننى متباه او ممل ، لهذا يجب ان اناقش بعض الهواجس التى راودتنى عندما كنت افكر فى اتخاذ القرار بشأن الاستجابة لعرض لينارد السخى ، ولماذا قررت فى النهاية ان اقوم بالمحاولة ..

فى عام ١٩٦٤ كانت توجد مادة ادبية ضخمة مكرسة لدراسة فيرجينيا وولف ، واكنها كانت تنقسم الى جزئين غير متناسقين . ففى جانب كانت توجد دراسات آلين بيبيت : **الفراشة والنجم (٦)** ، وكان فى واقع الامر سيرة لفيرجينيا وولف . وفى الجانب الاخر كان يوجد عدد كبير من المراجع النقدية التى تعالج اعمالها ، وكان التباين والفصل بين النوعين واضحا . **لقد زينت آلين سيرتها باشارات مقتضبة الى اعمالها ، وغالبا ما زودنا النقاد بالنزير اليسير عن حياتها .** كان هذا الاتجاه فى الواقع ، وان لم يكن هو السبب الوحيد ، هو مصدر قلقى . لقد كان من المتوقع ان يكون كاتب السيرة ناقدا ، والناقد كاتب سيرة . وبالرغم من اننى كنت اؤمن بانه بامكانى ان اكتب وصفا مقبولا لحياة فيرجينيا وولف ، فقد كانت تراودني شكوك جادة فيما لو كان بامكانى ان اقول اى شىء جديد او على الاقل شيئا مثيرا عن اعمالها . لكى آتى بشىء جديد كان بحق هو الشىء المخيف ، فلكى اقوم بذلك كان هذا يعنى وبوضوح انه من الضرورى ان اقرا كل ما كتب عن اعمالها من قبل الآخرين وهذا ، ويجب ان اعترف بذلك ، كان يبدو لى من الاعمال البطولية

المستحيلة . . لهذه الاسباب مجتمعة اعتقد ان ما اتخذته كان قرارا حكيما : **حكيما** ، نعم ولكنه ايضا كان قرارا **جباناً** . فلو كان لدى ثقة اكثر بقدراتى فربما قبات الاضطلاع بالمهمة . كنت اتمنى ان اخرج بنقد ادبى ، تماما كرغبتي فى كتابة رواية او قصيدة ، ولكن ذلك كان يفوق قدراتى وطاقتى . «

هذا ما كتبه كوتلين بيل فى مقدمة هذا الكتاب الذى صدر عام ١٩٧٧ وكان صادقا مع نفسه . ففى عرضنا لكتابه سيرة فيرجينيا وولف عام ١٩٧٥ فى **عالم الفكر** قلنا فى صفحة ١١٣٥ :

« ما يهمنى فى هذه الترجمة هو تسجيل المؤلف لحالاتها النفسية المتعاقبة ومنها نرى انها كانت متصوفة تعشق الحياة بالوانها المختلفة . وناخذ عليه انه لم يتعلم من فيرجينيا وولف طريقة رسم الشخص من عدة زوايا فى آن واحد ، وانصاع بل واستسلم للسرد الخطى الزمنى فخرج التمثال فى بُعد واحد ، يخلو من التجسيد . كان يجب عليه الا يرقب تحركات جسدها بل تنوع فكرها بصورة اعظم . كنا نود مثلا ان نراه يناقش فلسفة جورج مور الجمالية فى فكرها وفى افكار مجموعة بلومزبرى ، ففى الفهرس الجزء الاول له سبع اشارات وفى الجزء الثانى اشارة واحدة . وبينما تحظى قصتها **مسز دالواى** بثلاث اشارات نرى ان علاقة فيرجينيا وولف بشقيقتها من زوجة ابوها تحظى بنصيب الاسد . »

كان كوتلين بيل كما قلنا صادقا بل ومتواضعا فى هذه المقدمة ، وربما كان حكمنا على كتابه الاخير عند عرضه قاسيا والرجوع الى الحق فضيلة . من الصعب على فرد واحد ان « يكمل » او « يتم » او « يقتل » موضوعا بأكمله . طرق البحث العلمى الحديث تتطلب

هو ان الجهود التى بذلت لتزويد القارىء بحقائق عن بلومزبرى لم تكن كافية للحد من استثناء مجموعة متنوعة من الخرافات والتشويش . لكى نفعل ذلك اعتقد ان ما نريده هو : شخص ذكى شريف ، شخص فى استطاعته ان يفحص ويقارن ويمحص ويستوثق من هذه الادلة ، شخص يستطيع ان ينظر بعين جديدة ويحلل التعميمات القديمة ، يدرس دفاتر الحسابات ، يبحث عن ادلة مرئية جديدة ، يسير الفاز تلك المخلوقات الغامضة كحوارى كمبردج مثلاً ، يعصر معلوماتنا المتزايدة المتسارعة ويزودنا بملخص واف موثوق به سهل القراءة . ان ما نريده فى واقع الامر هو : كتاب كهذا . « (يناير ١٩٧٧)

يحتوى الكتاب على ٢١٠ صفحة وبه ١٥٠ صورة فوتوغرافية من احجام مختلفة معظمها ينشر لأول مرة . اقد صدرت عدة كتب عن جماعة بلومزبرى وهو الاسم الذى يطلق على مجموعة من الكتاب والادباء والنقاد والرسميين عاشوا او كانوا يتقابلون بانتظام فى الفترة من ١٩١٠ - ١٩٤٠ فى هذا الحى الذى يقع فى الجزء الغربى من وسط لندن . كانت المجموعة تضم فيريغينيا وولف ولينارد وولف وليتون ستراتشى وكينز واحيانا ادوارد مورجان فورستر وبرتراند رسل وديرموند مكارثي ومن الفنانين والرسميين دوجلاس جرانت وفانيسا (اخت فيريغينيا وولف) وروجر فراى . وكلها ، كما نرى ، اسماء لمعت فى الادب والفن .

ويعتقد كونتين بيل وغيره ان عدد الكتب التى صدرت عن هذه المجموعة قد زاد عن الحد فعلاً مما حدا به الى التساؤل : « الم تكتفوا بعد ؟ » . ولكن الكتاب الذى نحن بصدده يعد كتاباً فريداً بحق وهو يشبه فى منحاها ، والى حد كبير ، وان لم يكن بنفس الموسوعية والشمول ، كتاب ريتشارد المان من جامعة اوكسفورد عن جيمس جويس وحياته وفنه واعماله ، فهو الآخر يزخر بالصور والتفاصيل

العمل الجماعي ، تتضافر فيه جهود باحثين فى مجالات مختلفة . حياة الكاتب الفنان الخلاق متعددة الوجة ، يمكن ان يشارك فيها الناقد والمؤرخ وعالم اللغة والاحصاء ، وعلماء النفس والاجتماع وحتى الاطباء . فالى يومنا هذا لم يستطع احد من الدارسين كما هو شائع فى الاوساط الادبية ان يقول انكلمة الفصل فى هامليت او بلوم فى **عوليس** او ايهاب فى **هوبى ديك** . ويشئى كونتين بيل على المؤلف جورج سبيتر G. Spater الذى يأتى من الجانب الآخر للمحيط الاطلسي ، من العالم الجديد ، من امريكا ، بوجهة نظر جديدة ، وباسلوب جديد فى البحث ، « بعدته » الامريكية المعاصرة . ولكن بالرغم من هذا الثناء والمديح فى الفقرات الاولى من المقدمة الرصينة يبدى اسفه لان توقعاته وآماله التى راودته لم تتحقق بظهور هذا الكتاب تماماً . فلماذا يا ترى ؟ هنا يبدى كونتين بيل نفس المخاوف التى اشرت اليها فى عرضى لكتابه عام ١٩٧٥ . فيقول لنا :

« لقد تبع حياتها الرسمية فيض من الدراسات الذئبية الضارية ، معظمها انتقادي اكثر منه واقعى حقيقى ، بينما اخذ البحث عن الحقيقة ينحو نحو الطيش او الدعارة (ودعونى اعترف ، واو انه اعتراف مشين ، باننى قد افضل قراءة اى طيش او دعارة فكرية فى الصحافة عن قراءتها فى النقد الادبى) . وهذه الاعمال هى انتاج جانبى لما يمكن ان نسميه فى الدوائر الاكاديمية بالصناعة النامية ، وقد وصل حجمها الى الحد الذى دفعنى لكتابة فى مقدمة خصصت لبلومزبرى ان اتساءل : الم تكتفوا بعد ؟ »

ويختتم مقدمته بنوع من الامل الذى يشوبه الاسى :

« لا يزال هناك ما يكفى من الجهل بالامور ليبرر ظهور عمل مماثل لهذا الكتاب ولماثة مرة اخرى . والشئ المحزن من وجهة نظرى



الدقيقة التي شغلت المان لفترة تزيد عن ثلاثة اعوام . ليس الكتاب الجديد هذا من بلومزبرى ولكنه يركز الاضواء على اثنين من ابرز اعضاء هذه المجموعة الفذة التي ، وان لم يتخلد اسمها تحت « بلومزبرى » ، الا انها تركت بصمات واضحة على صفحات الادب الانجليزى . يعتمد هذا الكتاب كسابقه على ارشيف المعلومات الضخم الموجود بجامعة سسكس والتي قام جورج سبيتر حديثا بتصنيفها وتبويبها ، هذا بالإضافة الى تلك المجموعة النادرة من الصور التي حصل عليها المؤلفان من اليوم صور اينارد وولف الخاص ، ولم يكن معظمها قد نشر الى الان . هذه المجموعة من الصور وبعض السندات الخطية تعطى الكتاب اهمية خاصة وتجعل منه مرجعا موثقا فريد القيمة .

بعد وصف مسهب لخلفية فيرجينيا وولف ولينارد وولف يزودنا المؤلفان بحصيلة من المعلومات تساعدنا على اعادة التأمل في حياة فيرجينيا ولينارد من اليوم الذى تزوجا فيه عام ١٩١٢ حتى مأساة انتحارها عام ١٩٤١ . ونجد في الكتاب ، وربما لأول مرة ، سجلا حافلا ، ولكنه ليس سجلا بلا حياة . حقيقة هو سجل اثرته المعلومات الجديدة ، سجل مدمم بالوثائق والمستندات لحقائق ووقائع حياة هذا الثنائي العجيب ، وخاصة تلك الفقرات التي تعالج حالات فيرجينيا وولف النفسية التي ادت الى انتكاسات انهيارها العصبى المتكرر واخيرا الى جنونها ثم انتحارها . كذلك يعنى الكتاب بالاساليب التي اتبعها زوجها لينارد في علاجها والتخفيف من حدتها ، كما يتطرق الى مشاكلهما العائلية مع نبذات عن متاعبهما المالية .

كان لدينا في مكتبة فيرجينيا ولينارد وولف في الستينات عملان من أهم الاعمال التي تعالج سيرتهما : الترجمة الذاتية التي كتبها لينارد وولف في خمسة اجزاء ، وسيرة فيرجينيا وولف لكوينتين بيل في جزئين . ومنذ ذلك الحين بدأت بعض الكراسات والرسائل في الظهور تباعا لكليهما . ففي عام ١٩٦٢ حصلت مكتبة نيويورك على مجموعة منها اضيفت الى مقتنيات بيرج والتي تعرف الآن بمجموعة بيرج The Berg Collection of the New York Library هذه المجموعة الجديدة اشتملت على ٨٤ خطابا من ليتون ستراتش الى لينارد وولف . وكان الاعتقاد السائد انها فقدت . بعض هذه الخطابات يلقي الضوء على المساعي التي بذلها ليتون ستراتش ليشجع لينارد على الزواج من فيرجينيا ، (الفصل الخامس في الكتاب عنوانه : المفاضلة والزواج Courtship and Marriage وفي هذه المجموعة من الرسائل التي اشتراها بيرج خطاب فريد لانه الخطاب الوحيد الذى في حوزتنا بخط لينارد اثناء فترة الخطوبة .

الاجزاء الثلاثة الاولى من رسائل فيرجينيا وولف والتي قام باعدادها للطبع نايجيل نيكولسون ونشرت عام ١٩٧٥ - ١٩٧٧ ، استفاد منها الباحثان في هذا الكتاب . كما أن الفصلين الثامن والتاسع يستغلان ، في رسم صورة واضحة لفيرجينيا وولف من جانب معين ، كتاب صورة زواج Portrait of a Marriage لنفس المؤلف وفيه يدرس ويحلل العلاقة بين ساكفيل ويست وفيرجينيا وولف . (٧) وليس هناك ما يدعونا للاسهاب في وصف هذه العلاقة وشذوذها ، وتكفى نظرة واحدة الى الصورة

(٧) ساكفيل ويست (مسر هارولد نيكولسون) . توطدت العلاقة بين فيرجينيا وولف وفيتا ساكفيل يست كما توطدت بينها وبين كارين مانسفيلد . انظر اورلاندو Orlando وعالم الفكر ص ١١٥٣ المجلد ٤ : الرجل والمرأة : اورلاندو .

الخمسة التي صدرت لسيرة لينارد وولف الذاتية والتي كتب لينارد الجزء الاكبر منها وهو في سن الثمانين (. ويشير المؤلفان تباعا الى هذه الاخطاء في النص الذي بين ايدينا الان ، ولكن كثيرا ما يزود المؤلفان القارئ بالمعلومات الصحيحة دون الاشارة الى امكانها الاصلية في الترجمة الذاتية المنشورة .

وقد كان من حظ المؤلفين ان سمح لهما بالاطلاع على الصورة المحفوظة في خمس « البومات » تعرف باسم « البومات منزل مونكس » وهي الان في حوزة مسز بارسونز . هذه الالبومات الخمسة بالاضافة الى « اليوم » آخر في مجموعة بيرج جعلت من الممكن نشر اكثر من ١٠٠ صورة لم تظهر في أى كتاب آخر من قبل .

من هو المؤلف الاول جورج سبيتر ؟ مارس
هذا الرجل ثلاث حرف : أولا المحامات فى مدينة نيويورك ولادة ٢٥ عاما ، وثانيا رئيسا لمجلس ادارة الخطوط الجوية الامريكية American Airlines Inc. من ١٩٦٨ الى ١٩٧٣ وبعد ذلك زميلا بجامعة سسكس حين وجد الفرصة لاشباع هوايته فى مزيد من الاهتمام بحياة فيرجينيا ولينارد وولف والتاريخ الطويل المطبعة هوجارث . وانكب فى الفترة الاخيرة على اعداد كتابلوجات لهذه الوثائق بالجامعة . وقبل ان يشتري لنفسه منزله الحالي الذى يعيش فيه وهو عبارة عن كوخ صغير يعود بناؤه الى القرن الخامس عشر ، كان يعيش مع زوجته فى منزل مونكس : منزل لينارد وفيرجينيا وولف فى رودميل .

المؤلف الثانى يان بارسونز عمل بالنقد والنشر لفترة طويلة . اول لقاء له بفيرجينيا وولف ولينارد كان عام ١٩٣٥ وكان يعمل

رقم ١٢١ فى الكتاب لتساءل : أهذه صورة لرجل ام لامرأة ؟ اما الارشيف الضخم الخاص



(ساكفيل ويست)

بلينارد وولف الذى يحتوى على ٦٠.٠٠٠ من الرسائل والوثائق والذى حظيت باقتناؤه جامعة سسكس Sussex والذى تم فرزها وتصنيفه عام ١٩٦٩ فىحتوى على مذكرات لينارد الخاصة بالفترة التي قضاها فى سيلان وقد استغل المؤلفان مادتها فى كتابة الفصل الرابع . اما السجلات الاصلية ودفاتر الحسابات لطبعة هوجارث فيعالجها الفصل السابع ، اما مذكرات لينارد للفترة المبكرة من حياته ١٩٩٨ فتظهر فى الفصل الاول . من بين الاضافات الجديدة للعلاقة بين فيرجينيا وولف وكاثرين مانزفيلد (٨) ١٥ رسالة لم تنشر من قبل يشير اليها المؤلفان فى الفصل التاسع .

وقد اطلع المؤلفان على المذكرات الشخصية ليلينارد وولف وكثير من الوثائق الاخرى التي تعالج الفترة ١٩١٠ - ١٩٦٩ من حياته . وقد امكن من خلال دراسة دقيقة لهذه الاوراق من تصحيح كثير من الاخطاء التي وردت فى الاجزاء

(٤٨ عاماً) ليترك أرملة ومعهما ٩ أولاد أكبرهم يبلغ ١٦ سنة وأصغرهم ٣ سنوات . اضطرت الأرملة إلى تسريح الخدم وإلى الانتقال إلى منزل متواضع في شارع كولينوت . وحصل لينارد على منحة والتحق بمدرسة القديس بولص ، ثم لحق به ثلاثة من أخوته . وأبلى لينارد في مدرسة القديس بولص بلاء حسناً ، وتعلم اللغات الكلاسيكية - اليونانية واللاتينية - وظل يقرأها ويكتبها بطلاقة طوال حياته . عملت اخته بالكتابة للأطفال ونشرت أول قصة لها عام ١٨٩٤ ثم ظهر لها كتابان للأطفال عام ١٨٩٧ ، ١٨٩٨ . ثم التحق لينارد بجامعة كمبردج وتبعه أديجار وسيسيل وفيليب . ونقرأ في مذكراته وهو في سن ١٨ :

« اعتقد أنني بدأت أعلن أنني متشكك ، وأنني في المستقبل لن أذهب إلى الكنس اليهودي ، وأنا متأكد أن هذه الفكرة كانت تراودني حتى قبل أن اتخذ قرارى هذا . وعندما أعلنت صراحة أمام والدتي أنني لا أؤمن بيهوة أخذت تبكي ، ولكن دموعها لم تكن مقنعة بما يكفي . لقد حزنت فعلاً ... لأنني لم أعترف بالرب يهوه ولرفضى الذهاب إلى الكنس ولكن حزنها استمر لفترة قصيرة . »

لما تزوج لينارد من فيرجينيا لم تحضر والدته حفل الزفاف ولا حتى أخوته وأخوانه ، ولكنه بالرغم من هذه القطيعة ظل حريصاً على زيارتها بانتظام حتى وفاتها . وعندما التحق بجامعة كمبردج كان قد نجح في تسليح نفسه جيداً كما يقول ، بارتداء عدة « دروع » تقيته من هجمات وانتقاضات العالم الخارجي ، ظلت هذه « الدروع » تقى وتحفظ « لب » ذاته فائقة الحساسية . وقد استطاع بمرور السنين أن يقوى هذه « الواجبة » حتى ازدادت سمكاً وصلابة . بهذه الدروع الواقية ذهب إلى كمبردج عام ١٨٩٩ وهو مسلح بخلفية قوية من الثقافة الكلاسيكية التي اكتسبها في مدرسة القديس بولص ، وبمنحة مالية تقضي معظم مصروفاته ، وقوقعة مثينة صلبة

بالنشر مع شاتو وويندوس Chatto and Windus لمدة ٧ أعوام ويتفاوض مع فيرجينيا وولف لنشر بعض أعمالها في كتب للجيب تصدر عن دار شاتو وويندوس في سلسلة مكتبة فينيكس The Phoenix Library وفي عام ١٩٤٢ انتقل لينارد إلى منزل بجوار المنزل الذي يسكن فيه يان وتريكي بارسونز في فيكتوريا سكوير . وبدأت المعرفة تتطور إلى صداقة ، وظلت قائمة حتى وفاة لينارد بعد ٢٧ عاماً . وكانت مطبعة هوجارث قد انضمت إلى دار شاتو وويندوس وبهذا أصبحا من أصحاب شركة واحدة . فهو أذن مؤهل للاشتراك مع سبيتر في استكمال صورة هذا الزواج الفريد لفيرجينيا ولينارد وولف .

في بحثنا هذا سنركز الضوء على حتماً على حياة لينارد وولف وشخصيته لأننا عالجت حياة فيرجينيا وولف في عرضنا السابق بمجلة **عالم الفكر** عام ١٩٧٥ ونحن نعرض سيرتها . فالكتاب يبدأ بلينارد وولف ليستعرض أيام صباه ، ويسير المؤلفان على نفس النسق الذي سار عليه كونتين بيل . نشأ لينارد وولف في عائلة كبيرة كفيرجينيا وولف ، فقد كان في منزل وولف تسعة أولاد ومات العاشر في طفولته . ولد أول طفل عام ١٨٧٧ ، وبانتظام كان يضاف للعائلة فرد جديد كل عام حتى سنة ١٨٨٩ . كان منزل العائلة كبيراً يتناسب مع عدد أفرادها ، بالإضافة إلى ٨ من الخدم ومربية للأطفال .

كان والد هذه المدينة الصغيرة هو سيدني وولف - محام - له دخل يربو على خمسة آلاف جنيه في العام وينحدر من عائلة يهودية كبيرة العدد تتميز « بخشونتها وصرامتها » . كانت الأم ماري وولف من مواليد هولندا وتنحدر هي الأخرى من عائلة يهودية هاجرت إلى لندن أيام طفولتها . وكان من المتوقع أن يتتبع لينارد خطوات والده ويدرس المحاماة ولكن والده توفي عام ١٨٩٢ في سن مبكرة

السبب الذي من أجله وجهت اليهم هذه الدعوات . وكان أعضاء الجمعية القدامى يطلقون على هؤلاء المريدن المترهبين كلمة « أجنة » Embryos .

لم يكن للعواطف أو الدوافع الشخصية أو القرابة أو الوساطة أى دخل في اختيار الاعضاء ، حتى أن ليزلى ستيفن ، وكان أخوه عضوا في الجمعية ، لم يحظ بعضويتها بالرغم من شهرته ، وكذلك أولاد سير ليزلى - توبى وادريان ستيفن . ولكن جوليان بيل وهو ابن فانيسا ستيفن وكلايف بيل (ولم يكن عضوا) اختير عضوا في الجمعية بعد ٨٠ عاما من فشل جده في الالتحاق بها . كان العضو الذي يقع عليه الاختيار يعتبر وكأنه « ولد من جديد » عند الاحتفال بتدشينه . وعند دخوله فسي العضوية كانوا يقدمونه الى « الفلك » The Ark - وهو صندوق من خشب الارز احتفظت فيه الجمعية بوثائقها وفيها محاضرها القديمة والسجل الذي مهره كل عضو بامضائه ، وورقة تقدم بها كل عضو وقراها امام أعضاء الجمعية . من الجدير بالذكر أن أعضاء الجمعية الذين حضروا العشاء السنوى للجمعية في ١٦ ابريل ١٩٦٩ وبعد التداول فيما لو كان من الممكن إتاحة الفرصة للباحثين للاطلاع على سجلات الجمعية في سنواتها الاولى عند تأسيسها كان قرارهم : « في الوقت الحاضر . . . لن يتم أى تعديل فيما يختص بمبدأ السرية الاساسي . »

كانت اجتماعات الجمعية تعقد ، اثناء الفصول الدراسية ، مساء كل سبت ، ويقدم الشاى ومعه شرائح من الخبز المقدد والانشوجة التي كان يطلق عليها « الحيتان » . ويجلس الاعضاء في دائرة على بساط المصطفى يتحلقون العضو الذي سيقرا عليهم ورقته التي تستغرق قراءتها من ربع الساعة الى الساعتين . بعد قراءة الورقة تبدأ المناقشة التي كان من الضروري أن يشترك فيها كل عضو من الاعضاء . وكان على صاحب الورقة أن يرد على الاسئلة . وفي النهاية يتخذ القرار

تقيه صراف الدنيا ، وايمان قوى بدكائه ، وحرية جديدة من معوقات معتقداته .

حواريو كمبردج : جماعة بلومزبرى

كتب لينارد في الجزء الاول من مذكراته : « من الضروري هنا أن نقول شيئا عن الجمعية - الحواريون - وما كان لها من اهمية قصوى في حياتنا ، وما كان لها من تأثير بالغ على عقولنا وصداقاتنا وتصرفاتنا . » لقد تم اختيار لينارد عضوا فيها عام ١٩٠٢ وكان من بين أعضاء الجمعية من طلبة كمبردج ساكسون سيدني تيرنر ، ليتون ستراتشى ، اينزورث ، رالف هوتري ، ج . شيبارد (اصبح فيما بعد وكيل كينجز كولييج - كمبردج) ، وفيما بعد التحق بها مينارد كينز . كان من أعضاء الجمعية العاملين ادوارد مورجان فورستر ورجر فرأى وديزموند مكارثي وبرتراند رسل والفريدنورث هوايتهد وجيرالد بلغور ، ج . هاردى و ج . م . تريفلان واخيرا الفيلسوف جورج مور . وفيما بعد اصبح سبعة من هذه الاسماء الالامعة يكونون دائرة تعرف باسم بلومزبرى وهم : لينارد ، سيدني تيرنر ، ستراتشى ، كينز ، فورستر ، فرأى ، ومكارثي مكارثي .

كان أعضاء الجمعية يتم اختيارهم بدقة متناهية . وكان برتراند رسل يعتقد أن الجمعية كانت تجتذب أكثر الناس العقلانيين بروزا ولم تكن تسمح قواعد الجمعية ولوائحها بقبول أكثر من ثلاثة أعضاء جدد في العام الواحد . الا أن بعض بنودها كانت تسمح بقبول بعض الطلبة في عضويتها قبل تخرجهم من بين من أبدوا منهم مهارات بارزة في كتابة المقالات أو في امتحانات القبول للحصول على المنح الدراسية . كانوا يضعونهم تحت المراقبة الدقيقة ويتتبعون سير تقدمهم الاكاديمي في السنة الاولى على وجه الخصوص من حياتهم الجامعية . فكانوا يدعون لتناول الشاى مثلا أو للتمشى مع أعضاء الجمعية دون أن يعلموا

بالتصويت المباشر . وقبل ان ينفذ الاجتماع يختار الحاضرون موضوعا يعده احد الاعضاء للجلسة القادمة ، يختاره الاعضاء من بين أربعة مواضيع يقترحها من قام بإدارة الجلسة ، وعادة ما كان احدها من الموضوعات الفكاهية . ولكن معظم المناقشات كانت تدور حول موضوعات أدبية وفلسفية . وقد علق لينارد فيما بعد على عدم اهتمام الجمعية بالمشاكل الاجتماعية قائلا : « لم تبد الاحوال الاجتماعية مثيرة للخوف أو خطرة قبل عام ١٩٠٠ كما تبدو الآن اذا ما تأملناها ... لقد كانت الحرب العالمية الاولى هي التي جعلت الناس تفكر كما نفكر اليوم » .

في هذا دليل واضح على عدم اهتمام فيرجينيا وولف لا بالحرب العالمية الاولى ولا بالاحوال الاجتماعية في رواياتها . ويشاركها معظم الروائيين المعاصرين ممن لهم وزنهم في مجال الادب الحديث في هذا الاتجاه .

لم تكن هذه الاجتماعات قاصرة على الاعضاء من الطلبة ولكنها كانت مفتوحة لبعض الاساتذة والمدرسين من الاعضاء أو أى عضو آخر قد يكون في مدينة كمبردج في وقت انعقادها ، وكان لهم حق الاشتراك في المناقشة الدائرة ولهم رأى في اختيار « الاجنحة » من الاعضاء الجدد . اما الاعضاء الذين يتخرجون من الجامعة وبالتالي يصعب عليهم المواظبة على حضور اجتماعات الجمعية أيام السبت فقد كان يقال عنهم انهم قد « طاروا » وأصبحوا « ملائكة » .

كان الشعور بأهمية الانتماء الى هذه الجماعة يعود بلا شك الى الاجراءات الصارمة

التي كانت تتبع في انتقاء أعضائها بدقة والى الاهداف الفلسفية النبيلة التي كانوا يسعون لتحقيقها . كان أعضاؤها اخوانا لأفلاطون (٩) ولعدد كبير من الفلاسفة العظام ، كانوا يسعون للعيش في عالم الحقيقة للميتافيزيقيين الالمان فنجدهم لا يخضعون لعبودية الزمان والمكان . وفي تباین واضح كان يعيش الآخرون - من غير الاعضاء - في عالم الظواهر World of Appearances شأنهم في ذلك شأن « الاجنحة » ويطلق عليهم Phenomena وقد كتب برتراند رسل وبعد سبعين عاما يقول : « كان المبدأ الاساسى في المناقشات هو ألا يكون هناك من المحظورات Taboos أى شيء ، أية قيود ، ولا شيء يمكن ان يكون مثيرا للاشمئزاز أو باعثا على الصدمة ، ولا عوائق تحد من الحرية المطلقة للفكر والتأمل » .

اضافة الى الاجتماعات الدورية كان يقام حفل عشاء سنوى يترأسه أحد « الملائكة » من الاعضاء يقترح نخبا على شرف الجمعية ويستجيب له نائب الرئيس وهو احدث عضو في الجمعية . بعد ذلك ينظم الرئيس سلسلة من الانخاب ، يقدمها الواحد تلو الآخر ويرد عليها بعض الاعضاء من الحضور ، وكانت هذه الانخاب المتتالية مجالا رائعا لابرار فصاحة الحواريين وذكائهم وحنينهم لسوالمف الايام . في عام ١٩٢٢ ، عندما كان سير رالف هوتري ، الخبير الاقتصادي العالمى ، رئيسا للجمعية كانت الانخاب كما يلي :

الفلك The Ark

الحيتان The Whales

بساط المصطفى The Hearth Rug

Sir Thomas Browne

(٩) اشارة الى سير توماس براون ١٦٠٥ - ١٦٨٢ :

"...methink we yet discourse in Platoes denne, and are but embryon Philosophers."

Hydriotaphia or Urn Burial, 1658, Ch. IV.

والكتاب تقرير علمي عن . هـ من جرار حفل وفات الموتى اكتشفت في مدينة نورثش بمقاطعة ايسن انجليا بانجلترا ويعالج تقاليد وعادات الدفن بوجه عام .

بعد : « لقد قبلنا عقيدة جورج مور ولكننا رفضنا أخلاقياته . » أما لينارد ، فعلى النقيض من كينز ، فقد انكر عبارة كينز . وهذا الانقسام الواضح فيما يختص بأخلاقيات هذه الجماعة انتقل الى أعضاء جماعة بلومزبرى

ثانياً : كانت الجمعية تنفرد بغرابة العلاقة بين رئيسها وأعضائها من جيل لآخر . فنلاحظ أن فردا بعينه يمارس نفوذا قويا في نشاطها وعلى وجه الخصوص في اختيار أعضائها الجدد . فقد خلف ف . د . موريس (١٠) ، في منتصف القرن التاسع عشر ، هنرى سيدجويك (١١) وتبعه في رئاستها اليس ماكنتاجارت ومن بعده جورج مور . ومن الملاحظ أن كل هؤلاء من أساتذة فلسفة الأخلاق بجامعة كمبردج . كان المنصب يتطلب الحدق والبراعة والذكاء ، ولهذا لم تنشأ أزمتان في تاريخها الطويل حتى عندما التحق بعضويتها ليتون ستراشى ومينارد كينز وكانا يتميزان بالاندفاع والمزاج الشاذ الغريب والثقة الفائقة بالنفس ، وأصبح لهما صوت مسموع في جلساتها . من أسباب تكتم الازمة التي سنشير إليها قدرة جورج مور على السيطرة على التأثيرين الصغيرين ، ستراشى وكينز ، فقد كان هو الآخر شابا مثلهما .

كان سبب الازمة مجرد صدفة ، فبينما كان ستراشى يفحص بعض أوراق الجمعية ومستنداتها ، وكان سكرتيرا لها في ذلك الوقت تأكدت لديه قناعة بأن عددا كبيرا من أعضاء الجمعية القدامى كانوا « يميلون سرا الى الشذوذ الجنسي دون ممارسته » . فراح هو وكينز دون التقييد بأى ضوابط خلقية

ولكن ، ما هو الأثر أو الآثار التي خلفتها العضوية على أعضائها وفي المجتمع والدوائر الأدبية والفلسفية ؟

أولا : كان للجمعية دائما بطلها ، وإن لم يكن من بين أعضائها العاملين ، بطل عالمي يحظى بتقديرها واحترامها . ففي السنوات الأولى وقع اختيار أعضائها على بارثولد نيبور Barthold Niebuhr المؤرخ الألماني الذي أدخل الأساليب العلمية الحديثة في دراسة التاريخ . وعندما أصبح ستراشى ولينارد من بين أعضائها أصبح البطل جورج مور George Moore ، وفيما بعد عين زميلا بكلية ترينيتي (كمبردج) ثم استأذا للفلسفة .

كان لجورج مور أثر كبير في فكر وفلسفة جماعة بلومزبرى وغيرها وذلك في ثلاثة مجالات اعتبرها من أهم المجالات وهي : تحديد وصياغة السؤال قبل البدء في الإجابة عنه : رفض المذاهب والآراء المعترف بها ما لم يمكن إثبات حقيقتها : التعبير عن الآراء والأفكار بأسلوب سهل واضح . وكان السؤال الذي نجده دائما على طرف لسانه هو : « ماذا تعنى بالضبط ؟ » كانت عقلانيته المتناهية هي التي اجتذبت الطلبة بجامعة كمبردج الى محاضراته وكان يلقي بآرائه على مسامع جمهوره مستعينا بملامح وجهه والتعابير التي كانت ترسم على قسماته : بريق العينين وفتحهما ، رفع الحاجبين ، اخراج اللسان وهز الرأس بشدة علامة للنفي حتى يشعث شعره . ومع كل هذه المزايا الشخصية يشير المؤلفان الى شذوذه الجنسي ، كما اشاروا الى شذوذ ادوارد مورجان فورستر وغيره من قبل . وكما قال كينز فيما

(١٠) Frederick D. Maurice : ١٨٠٥ - ١٨٧٢ من رجال الدين ، التحق بكمبردج عام ١٨٣٢ بكلية ترينيتي ثم بجامعة اكسفورد عام ١٨٣٠ بكلية اكستر . وفي عام ١٨٤٦ عين استأذا للادب الانجليزي والتاريخ ، ثم استأذا للاهوت بجامعة لندن . وفي عام ١٨٦٦ اختير استأذا للفلسفة بجامعة كمبردج .

(١١) Henry Sidgwick : ١٨٢٨ - ١٩٠٠ تعلم في كمبردج ثم عين استأذا للفلسفة . استقال من منصبه فيما بعد لاعتراضه على قوانين مجلس الجامعة فيما يختص بمنح الدرجات العلمية للمرأة .

يقول أحدهم - والتر ليف - « لم تكن اخوة بالاسم فقط ، بل كنا نشعر ونتصرف كاخوة . » كانوا يتقابلون ليلا ونهارا أثناء الفصول الدراسية ، ويتزاوون أثناء العطلات الصيفية ويتبادلون الرسائل والأسرار وينشدون النصح من القدامى . وغالبا ما استمر هذا الاتصال الحميمي ببعضهم طوال حياتهم .

جماعة بلومزبرى :

هناك مثل ماثور من القرن التاسع عشر يقول « عندما يتوفى الفلاسفة الالمان يذهبون الى كمبردج » وفي كمبردج كان يقال أنه عندما يرحل الحواريون من جماعة كمبردج يذهبون الى بلومزبرى - ونظرا لما يكتنف مجموعة بلومزبرى من غموض يجب أن نوضح انه كان يوجد ثلاث مجموعات متباينة تنتمى الى بلومزبرى : أولا : جغرافية المكان ، مثل الحى اللاتينى فى باريس مثلا أو قرية جرينتش فى نيويورك ، فليس لبلومزبرى حدود معلومة ولكن يمكن الإشارة الى بلومزبرى على انه الحى الكائن جنوب شارع يوستون وغرب شارع جرايز ان Gray's Inn وشمال شارع اكسفورد الجديد وهوبرن Holborn ثم شرق توتنام كورت ، وهى المنطقة التى اتخذت اسمها من لقب عائلة بليموند Blemond وكانت « عزبتهم » تحتل هذه المساحة فى القرن الثالث عشر . ثانيا : نسبة الى ذلك الفريق من البوهيميين وربما من المفكرين العقلانيين الذين انتقلوا الى هذه الناحية التى كانت منطقة سكنية هادئة ثم أصبحت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر متهدمة مهجورة الى حد ما . ولقربها من المتحف البريطانى (فقد افتتحت قاعة المطالعة الضخمة بقبتها الكبيرة عام ١٨٥٨) وشارع فليت ، وكذلك لانخفاض الايجارات فيها ، أصبحت قبلة للطلاب والكتاب والفنانين ، ولم ينقطع هذا السيل لفترة طويلة من النازحين اليها ، فقد عاش سوينبرن فى شارع جيلفورد حتى

يؤكدان أهمية الجاذبية الشخصية فى اختيار الاعضاء الجدد من « الأجنة » ! فيكتب ستراتشى عن أحدهم : « يبدو متوردا مبهجا كما يجب أن تكون عليه الأجنة ! » ولكي يقبل من الاعضاء الجدد من كان « متوردا مبهجا » انحاز ستراتشى وكينز بشدة لمرشحيهما وتمكنا من التغلب على تقاليد الجمعية التى كانت تنص على اختيار الاعضاء من الطلبة فى السنة الاولى . وعندما كانا ينحجان فى ذلك كان الصراع يبدأ بينهما فيمن تكون له حظوة صداقة العضو الجديد . يقول برتراند رسل فى سيرته الذاتية : « كانت العلاقات الجنسية الشاذة بين الاعضاء ولمدة شيئا عاديا ، ولكنها لم تكن معروفة فى أيامى . »

وقد سبب هذا الاتجاه انقساما واضحا بين الاعضاء السبعة الذين اصبحوا فيما بعد من مؤسسى جماعة بلومزبرى : فقد كان ستراتشى وكينز يمارسان الشذوذ الجنسى : ادوارد مورجان فورستر وكان يميل الى ذلك بطريقة مستترة ، وكان اكبر سنا من ستراتشى وكينز ، يبدو انه اتجه الى ممارسة الشذوذ عندما برزت هذه النزعة بوضوح فيهما : اما لينارد وولف وروجر فراى وديزموند مكارثى فقد كانوا من الشخصيات السوية . أما ساكسون سيدنى تيرنر فقد ظل لغزا محيرا . وتكتب فيرجينيا وولف لاختها فانيسا تقول : « لا يستطيع ساكسون أن يقرر شيئا ، حتى فيما يختص بطعامه . »

ثالثا : كان الأثر الثالث الذى خلفته العضوية فى اعضائها هو شدة تغفلها الى أعماقهم وتأثيرها الشديد فى شخصياتهم . لم يكن الاتصال بالاعضاء مقصورا على أوقات اجتماعات الجمعية الاسبوعية فى كمبردج أو على اللقاءات السنوية فى حفلات العشاء فى لندن . كان لكل عضو بالطبع معارفه واصداؤه من خارج الجمعية ، ولكن اواصر الصداقة كانت على أشدها بين أعضاء الجمعية .

انظار اساتذته في كمبردج حتى ان احده
اساتذته - دكتور جاكسون - قال له : مهما
منحك من درجات ... فلن يوفوك حق
قدرك . « كان هناك سيدنى تيرنر الذى كان
ملما بالادب اليوناني ويحفظه عن ظهر قلب ،
ولم يكن هناك أى شيء يستحق القراءة بأى
لغة لم يقرأه . وكان لا يخرج ابدا من بيته
بالنهار ، رفيعا صامتا غريب الأطوار يشبه
ستراتشى الى حد كبير . كان اذا رأى بالليل
نورا يسطع من نافذة جاء يطرق على النافذة
كالفراسة ، ويبدأ فى الكلام حوالى الساعة
الثالثة صباحا ليثير الجمع بالمعيتة وحديثه
المتع . كان كلايف بيل يحضر هذه الاجتماعات
ويقول انه لم يفتح كتابا قبل التحاقه بجامعة
كمبردج ولكن بعد التحاقه بها أصبح مهووسا
بأشعار شيلي وكيثس ، وأصبح شغله الشاغل
قراءة الشعر وقرضه ، وكان بالإضافة الى
ذلك فارسا متمرسا يجيد ركوب الخيل
والصيد . اما لينارد وولف فقد رحل الى
سيلان بعد زيارته الاولى لمنزل فانيسا
وفيريچينيا . ففى عام ١٩٠٤ ترك انجلترا
وظل بعيدا عنها لسبع سنوات وبالتالي لم
يشترك فى لقاءات بلومزبرى ولا فى الاجتماعات
التي كانت تعقد ايام الخميس .

كان لحضور فيريچينيا وولف لتلك
الاجتماعات واستماعها للمحاورات والمناقشات
الأدبية والفلسفية التي كانت تجرى فيما بينهم
اثره البالغ فى تزويدها بحصيلة من المعلومات
عوضتها عن النقص فى تعليمها ، وكانت بمثابة
تعليم جامعى كانت فى أشد الحاجة اليه .
وكانت أحيانا تضطر لقراءة ما قراه الاعضاء
لتستطيع مجاراتهم فى الحوار والمناقشة .

استمرت هذه الاجتماعات لمدة عامين فى
٤٦ ميدان جوردون . ونجد اسهام فيريچينيا

عام ١٨٧٩ ، وفى عام ١٨٩٤ أسس هافيلوك
اليس Havelock Ellis « جماعة الحياة
الجديدة » وهى تشبه كومونات الهيبيين الان ،
وفى ٢٩ شارع دوتى Doughty عام ١٩٠٢
سمح احد كتاب المسرح لاحد شخصيات
مسرحيته ان يقول : « ان اعضاء بلومزبرى
يعيشون فى أغلب الاحيان على صحن يسمى
سمك القد المدخن » .

ووصل بعض من الحواريين من كمبردج
الى بلومزبرى ليكونوا عاصمة صغيرة لهم .
وكان عليهم العثور على مكان يلتقون فيه ،
مكان يشبه مساكن الطلبة فى جامعة كمبردج ،
بعيدا عن رقابة الكبار يستطيعون فيه الدخول
والخروج دون التقيد بمواعيد معينة ، ودون
أن يرصد أحد حركاتهم وتصرفاتهم . ووجدوا
هذا المكان المنشود عام ١٩٠٤ فى منزل عائلة
ليزلى . فقد توفى ليزلى ستيفن من سرطان
فى المعدة واصيبت فيريچينيا وولف بأول انهيار
عصبى وارسلتها العائلة الى فيوليت ديكنسون
لتعيش معها فى هيرتفوردشر وهناك ولأول مرة
سمعت « الاصوات » وراى طيوروا تفسنى
باليونانية (انظر روايتها مسز دالواى) ،
وادوارد السابع يتفوه بعبارات نابية . وعندما
عادت الى منزلها بعد ستة اشهر كانت فانيسا
قد انتقلت بالعائلة من منزلهم فى ٢٢ شارع
هايد بارك الى منزل آخر مجاور فى ٦٤ ميدان
جوردون . كان فى المنزل الجديد مكان متسع
وقاعة كبيرة يستطيع فيها الحواريون
واصدقائهم أن يلتقوا ويعقدوا اجتماعاتهم
دون أن تحد من نشاطهم أى معوقات أو قيود
فيكتورية عتيقة .

كانت المجموعة تضم ستراثشى وكان كما
تصفه فيريچينيا وولف : « جوهر الثقافة ...
كان يعشق اشعار بوب Pope وكان محط

تعنى بذلك فترات الخطوبة المهذبة المحترمة وليس الى ذلك « الحب غير الرسمي . »

وبحلول عام ١٩١١ أصبحت جماعة بلومزبرى رافدا من مجموعة كمبردج واخذت تضرب عرض الحائط بكل التقاليد وتناقش كل المحظورات بحرية مطلقة وظلت فيرجينيا واختها فانيسا تعيشان وسط هذا الجو الغريب .

ماذا عن لينارد وولف ؟

في ورقة قراها لينارد وولف في كمبردج قبل تخرجه وكان عنوانها « جورج أم جورج أم كلاهما » طرح سؤالاً عما اذا كانت حياة الحوارى الكمبريدجى الحققة هى التى تسمى على هدى من فلسفة جورج مور فى الحياة أم التى تتبع خطوات جورج تريفيليان أم هى خليط من الاثنين . كانت الورقة تؤيد السبيلين ، وانتهى فيها لينارد برأى مفاده أن الحياة مزيج من الاسلوبين - وعلى استاذ التأملات - جورج مور - أن ينشط ليكتب عن منهج للتعليم فى بريطانيا . وقد أصبح تريفيليان فيما بعد استاذاً للتاريخ الحديث بجامعة كمبردج (١٩٢٧ - ١٩٤٠) ثم رئيساً لكلية ترينيتى - كمبردج من ١٩٤٠ الى ١٩٥١ .

هذا الحل الوسط الذى توصل اليه لينارد وولف يلخص لنا حياته . كان ينوى دراسة القانون فى بادئ الأمر ولم يستقر رأيه على حال واحد ، فكان يغير اتجاهه باستمرار الى أن وصل الى السنة الثالثة وحصل على المرتبة الثالثة وخاب امله وامل استاذة الدكتور تيلر . واستمر للعام الرابع يدرس الكلاسيكيات على أمل الحصول على الزمالة فيما بعد ولكن خاب مسعاه للمرة الثانية وحصل على مرتبة

فيها منشورا فى الكتاب الاول والثانى : Books & Portraits , Moments of Being . وبعد وفاة اخيها توبى وزواج اختها فانيسا سقط كل قيد عن المحظورات وأخذت المناقشات تدور بحرية تامة وان لم تكن مطلقة ، واصبح الجنس موضوعا يلوح فى أفق كل مناقشة ويدخل فى حياة كل فرد من افراد الجماعة ، وبالتدريج أخذ يحتل الصدارة ليصبح الموضوع الرئيسى فى كل حوار . تقول : « لقد كان التحدث عن الجنس ينفذ الى احاديثنا . ولم تكن كلمة لوطى من الكلمات المحرمة فى قاموسنا اللغوى . كنا نناقش الموضوع بنفس الحماس الذى كنا نناقش به طبيعة الخير والشر . ومن الغريب أن نفكر الان كيف اننا كنا متحفظين وكتومين ولمدة طويلة ... والان لم نعد نتحدث عن شيء آخر ... كنا ننصت باهتمام بالغ للأمور الغرامية بينهم . »

ومع ذلك نراها تكتب عام ١٩٢٤ : « تضجرتى العلاقات الجنسية اكثر مما كانت فى الماضى » وتسال نفسها : « هل اتكلف الاحتشام ؟ » . وهذا يعنى أنها لم تكن تتعاطف مع تصرفات هذه المجموعة . وكتبت لستراتشى عام ١٩١٢ لتصارحه بأن « تصرفات هؤلاء الحواريين وعواطفهم المفتعلة تثير فى الاشمئزاز وتدفعنى الى التقيؤ . »

ويجب أن نفرق بين اهتمامها بتصرفات جماعة كمبردج التى لا تتقيد بالمحظورات ، وهو اهتمام ادبى عقلانى ، وبين معتقداتها التى ترسخت فيها من المذهب البيوريتانى التطهرى الذى نشأت فيه . وحتى عندما كانت فى سن ٥٨ كتبت : « لا شيء فى هذه الدنيا يعادل الحب الطاهر الملائكى بين فتاة وفتى فى أول حب لهما لبعضهما . » وكانت دائماً تؤكد انها

حياة المنفى !

يعالج الجزء الثانى من سيرته الذاتية السنوات السبع التي قضاها فى سيلان فى تسلسل زمنى للأحداث . وتعتبر هذه السنوات بمثابة « المظهر » الذى كان عليه ان يمر به قبل ولادته الثانية وقبل عودته الى انجلترا . فهو يؤكد لنا انه كان ناجحا فى المهام التى أوكلت اليه . وكان لهذه الغربة أثرها فى صقل شخصيته وتحويلها من شاب « متعجرف مغرور حاد المزاج » الى شخص صلب العود جاسئ الفؤاد بالنسبة لماضيه محصنا ضد التحسر على الماضى . »

وفى جو يشجع على الاسترخاء لا على العمل الجاد والاجهاد ، كان يستطيع ان يعمل لعدد ساعات يوميا فى الكتابة والقراءة والدراسة دون كلل . واستطاع ان يتعلم كتابة وقراءة لغة التاميل ومن بعدها السنهالية ، ودرس القانون ليستطيع ان يمارس عمله كحاكم للمقاطعة يفصل فى القضايا والمنازعات . كان قادرا على تحمل المسؤولية وركب حصانه لساعات تحت شمس استوائية حارقة . وقد جعلته هذه الوظيفة فى نظر سترانشى « لوردا على مليون نسمة من الملونين . » وقد انجز فى هذه الفترة اعمالا تعتبر سجلا حافلا ومنها: اعداد اول احصاء لمقاطعته ، وذلك باستعمال وسائل خاصة قام بتصميمها بنفسه ، جمع اكبر كمية من الملح فى المحطة التى كان مسئولاً عنها ، استطاع ان يكافح ، ولدة عامين ، مرض الفواق وداء الفم والقدم فى الماشية ، وادخل نوعا جديدا من المحارث تغنى عن استعمال الدواب التى تهرس الحقول ، انشا اول جمعية تعاونية لشراء آلة للدرس بمبلغ ١٥ جنيه ، اشرف على تجميع دينى من ٤٠٠٠ نسمة بمفرده وسنه ٢٩ عاما ، هذا بالاضافة الى انه كان

الشرف الثانية ! فاستمر يدرس عاما آخر العلوم السياسية وفشل فى ذلك فشلا ذريعا وكان ترتيبه ٦٩ ممن ادوا الاختبارات فى ذلك العام . ويعود السبب فى فشله الى انه لم يأخذ هذه الدراسات مأخذ الجد ، فقد كان فائق الاعتداد بنفسه وبذكائه فلم يعبأ بتطوير معلوماته فى الكلاسيكيات أو بدراسة مقررات العلوم السياسية بجد . وتضائل امله فى الحصول على وظيفة فى وزارة الخارجية أو الخزانة وكتب فى مذكراته يقول : « كان اقصى ما كنت اتمناه هو الحصول على وظيفة فى ادارة البريد أو فى مصلحة الضرائب . وكان سننى اكبر مما يسمح لى بالذهاب الى الهند . واحسست انه لن يمكننى احتمال البقاء طوال عمري فى مكتب بريد أو فى سومرست هاوس ، ولهذا قررت ان اقبل وظيفة فى ادارة المستعمرات . وتقدمت بطلب للعمل فى سيلان ... ووجدت نفسى ولدهشتى وفزعى موظفا حكوميا فى سيلان . »

كتب لينارد وولف هذا الكلام بعد خمسين عاما من التحاقه بهذه الوظيفة وهو يتأمل ويستعرض حياته فى هدوء . ولكنه كتب لجورج مور عام ١٩٠٤ : « انا فى حالة ذهنية يرثى لها واعانى من يأس تام . لقد تسلمت وظيفة سيلان وكرهها ، ولكن الظروف غلبتني على امرى . » كان قبوله للوظيفة رد فعل لقله ربما ، ولكن السبب الرئيسى الذى دفعه للقبول كان عجز موارده المالية .

واعد نفسه لهذه المرحلة من حياته ، فاجتاز الكشف الطبى وودع اخوانه الحواريين ، واصدقائه ، وقال وداعا لعائلة ستيفنز فى ٤٦ ميدان جوردون ، واخيرا عائلته . وفى نوفمبر ١٩٠٤ ابحر الى كولومبو على ظهر السفينة « سوريا » .

يقضى في المنازعات بين القبائل واصحاب الاراضى والفلاحين .

وجد في عمله في سيلان تحقيقا لذاته ونجح في أن ينسى الماضى ويعيش في الحاضر وكان مصمما على أن يجعل من نفسه انسانا ناجحا اينما كان . ولكى لا تنقطع صلته بالعالم المتحضر احضر معه كمية لا بأس بها من الكتب منها الاعمال الكاملة لفولثير في ٧٠ مجلدا . هذا الرجل المجرب صاحب الدرع الواقى استطاع أن ينمى قدراته في جميع المجالات : كان يشتري الويسكى بالجملة ، ستة صناديق في المرة الواحدة ، كان منزله محط بنات الهوى في المنطقة ، اشترك في جميع الالعاب الرياضية - التنس ، الجولف ، السباحة ، السكواش ، الكريكت ، الهوكى ، البولو ، اتقد رجلا من الفرق ، كان يمتلك حصانا واربعة كلاب للصيد والحراسة ، التحق بفرقة سيلان للرماية بالبندقية والمسدس ، سجل ارقاما قياسية في الصيد : عام ١٩١٠ اصطاد ٤٥٠ طائرا من طيور الشنقب ، ١٥ من البط الأخضر النهري ، ١٩ من الحمام البرى ، ٤ من الديوك البرية ، ٧ من السقساق الذهبى ، ٥ ارانب برية ، ٩ من الفزلان ، كان يلعب الورق من أجل الربح وكان يراهن على أى شيء من نتائج الانتخابات في السياسة الامريكية الى نتائج الغراميات المحلية . وقد ربح ١٧ جنيتها في سباق خيول دولى ومبلغ ٦٩٠ جنيتها في سباق آخر . كان اصداؤه يستلفون منه عند الحاجة واستمرت شهرته في المقاطعة حتى بعد رحيله عن سيلان فقد اشيع هناك أنه ورث ٦٠.٠٠٠ عندما غرقت السفينة تيتانيك وعلى ظهرها احد اقربائه .

لكن خطاباتة التى ارسلها لستراتشى تقطر اسى بين طيات سطورها . كان دائم الشكوى

من اهمال زملائه من الموظفين ومن قذارة المواطنين ، ومن المناخ القاسى ، من الحمى والاكريميا والدودة الشريطية والقوباء (مرض الثعلبية) والصداع والاسهال . وكانت معظم رسائله تعالج موضوعين : العمل والياس أو الحواريين من كمبردج والنساء . وعن النساء في حياته قبل زواجه من فيرجينيا نجد انه قاسى مثلها من احباط بعد آخر . نراه يقع في غرام زوجة احد زملائه ، وكانت اكبر سنا منه بكثير ، لأنها كانت الوحيدة في بلدة جافنا التى يمكن النظر الى وجهها دون الاحساس بالاشمئزاز ! ومن بعدها تعرف على عانس هى الاخرى اكبر منه سنا ومن بعدها فتاة في سن ١٨ كان يرقد معها في وضع افلاطونى على شاطئ البحر ، كما يؤكد في خطاباتة لستراتشى ، يحتويها بذراعيه على الشاطئ الرملى بجوار بحيرة وتنفذ الى انفه رائحة النجيل . « ولسنوات عديدة فيما بعد ، » كما يقول ، « كنت كلما اشم رائحة النجيل القوية في مدينة ورنجتون في انجلترا تبرز في راسى صورة جوين (اسمها) ورمال جافنا في سيلان . » ويبدو انها هى الاخرى ظلت تحتفظ بذكره ، فقد احتفظت بكلبه آرجوس (محنطا بالطبع) في حجرتها لمدة خمسين عاما .

العودة الى انجلترا :

عاد الى انجلترا في ٢٤ مايو ١٩١١ بعد ستة أعوام ونصف وكان سنه ٣١ عاما ، وتوجه مباشرة الى منزل والدته ومن بعده ذهب الى كمبردج ليقابل لستراتشى الذى اوحى اليه بفكرة الزواج من فيرجينيا . وهنا لابد من الاشارة الى التباين الواضح بين مزاج لينارد ومزاج فيرجينيا فربما كان هذا الفارق هو العائق الوحيد الذى كان يقف حجر عثرة

فمثلا كان ستراشي يحب دائما بمحاطفة قوية ويطارد هدفه بلا هوادة وبشيء من العنف احيانا . ولكنه لم يكن لديه الرغبة الشديدة في ان يكون هدفا لحب الآخرين له . وكانت فيرجينيا وولف على العكس من ذلك . كان لديها الرغبة الواضحة في ان تكون « موضوعا » لحب الآخرين ورغبة ضئيلة في ان يكون الحب من جانبها هي (وهذا واضح في رسمها لشخصية مسز رامزاي في **الى الفئار**) . ومع ذلك كانت تحب افرادا بعينهم - والدها ووالدتها واخاها توبى واختها فانيسا ، وزاد حبها لكلايف بيل عندما تزوج اختها فانيسا . لقد استحوذت صورة « الام » على خيالها دائما وهذا واضح في رواياتها . كانت مثلا تحب فيوليت ديكنسون ومادج فون - وهما اكبر منها سنا بكثير - لانها كانت ترى فيهما صورة « الام » . وكانت تطلق على مادج فون لقب « ماما » وكانت تطلب منها ان تعاملها « كطفل الكانجارو » (ولا تخفى الاشارة والرمز هنا - فطفل الكانجارو يظل في « جيب » امه لفترة بعد ولادته حتى ينمو) الذى يود دائما ان يحبو ليستقر في حضن الام . وامرأة اخرى - اكبر منها سنا - فيتا ساكفيل ويست - تقول عنها فيرجينيا : « انها تفقد علي برعايتها الامومية وحمايتها وهذا ، وليسبب لا اعلمه ، هو ما كنت دائما ارجب فيه من كل شخص . »

دائما نرى هذه الصورة وهذا الاحساس في معظم روايات فيرجينيا وولف : الفتاة التى لا ام لها في **الرحلة الى الخارج** وفي **مسز دالواى** وفي **الامواج** وفي **الى الفئار** . او تتوفى الام بعد بدء الرواية - وفجأة - كما في **الى الفئار** . ومن الغريب ان نجد هذا الاسلوب متبعا في بعض روايات فورستر - وكان من اعضاء جماعة بلومزبرى . ففي **رحلة الى الهند** نرى الدكتور عزيز ارملا كما تموت مسز مور وهى الشخصية المحورية في الرواية . كذلك في **هواردز اند تموت مسز ويلكوكس** وتخلف منزلها الريفى العتيق لما رجريت التى تتزوج

في طريق زواجهما . ولكن بالاضافة الى ذلك الفرق في الامزجة الشخصية كان هناك عوائق اخرى نوجزها فيما يلي :

اولا : الحالة الصحية لفيرجينيا وانهارها العصبى المتكرر من جانبها ، وذلك الارتجاف العصبى الذى كان لينارد يشكو منه من آن لآخر مما اضطره في بعض الاحيان (في سيلان) الى ارجاء النطق بالحكم في بعض القضايا حتى تثبت يده وتتوقف عن الارتجاف ليستطيع ان يوقع على الوثائق الرسمية .

ثانيا : علاقات كل منهما العاطفية بآخرين . كان والتر لامب يلاحق فيرجينيا ومن بعده سيدنى واترلو الذى طلب يدها رسميا . كما ان لينارد بعد عودته الى انجلترا كان يقابل فتاة شابة من افراد عائلته ولم يكن على استعداد للتخلي عنها حتى يعرف مصير العلاقة بينه وبين فيرجينيا .

ثالثا : الفجوة الثقافية بين عائلتي وولف وستيفن ، وليست الفجوة بين اليهودى الذى تحول الى البروتستنتية والمسيحى اللا ادرى ، ولكن بين الطبقة الوسطى المهنية والطبقة الارستقراطية المثقفة العقلانية المرفهة .

ولكن العائق المهم كان الفرق في الامزجة الشخصية . ففي الرواية التى كتبها لينارد اثناء فترة الخطوبة يتحدث باسهاب عن تلك العوائق التى كانت تشكل خطرا يهدد فكرة الزواج برمتها . وتطول قائمة اسباب الخلاف بينهما في الامزجة وما يعتد به في هذه الحالة اختلاف واحد مهم لعب دورا هاما في حياتهما حتى بعد الزواج وهو ما يمكن ان يطلق عليه « الوجهان المختلفان للحب » ، فالحب يشمل الرغبة الايجابية لحب الآخرين والرغبة السلبية الاخرى لان يكون الشخص موضع حب الآخرين . ويبدو ان معظم الناس - رجالا ونساء - لديهم هذه الرغبة المزدوجة ولكنها غالبا ما تكون بنسب متفاوتة تختلف من شخص لآخر .

هكذا يصف لينارد زوجته في مذكراته :

« لقد وقعت في حب اسباسيا .. وربما يعود ذلك الى ان عقلها لا يهاب شيئا ، فليس هناك حقيقة او واقع لا يمكنها مجابته ، التعامل معه بوضوح وبصراحة . فهي واحدة من ثلاث نساء من الممكن ان يعرفن ان الروث هو الروث والموت موت ، والجنب جنب .. ولهذا السبب ، ربما ، يبدو انها تأخذ الحياة بغاية الجد . انها في الواقع لا تعرف الاحساس - وهو وحده الذي يحرر العقل والجسد - بانه لا شيء يهم في واقع الامر . انها تطلب الكثير من الارض ، من الناس الذين يزحفون عليها . انا دائم الفرع حينما ارى ان عينيها وقد تركزت على الصخور الشامخة تجعلها تتعثر وسط الحصى . »

وفي مكان اخر يكتب :

« تسألني عن قلبها ؟ احيانا اظن انها لا تملك واحدا ، وانها لا تهتم الا بما سيحدث . في الواقع ، انها خلقت من الثلج الازلي ، ومن الصخور التي يتكون منها جوهر الحقيقة الخفى . ومع ذلك اقسم ان هذا لا يمكن ان يكون صحيحا ، فالشمس فيها تأتي من القلب . »

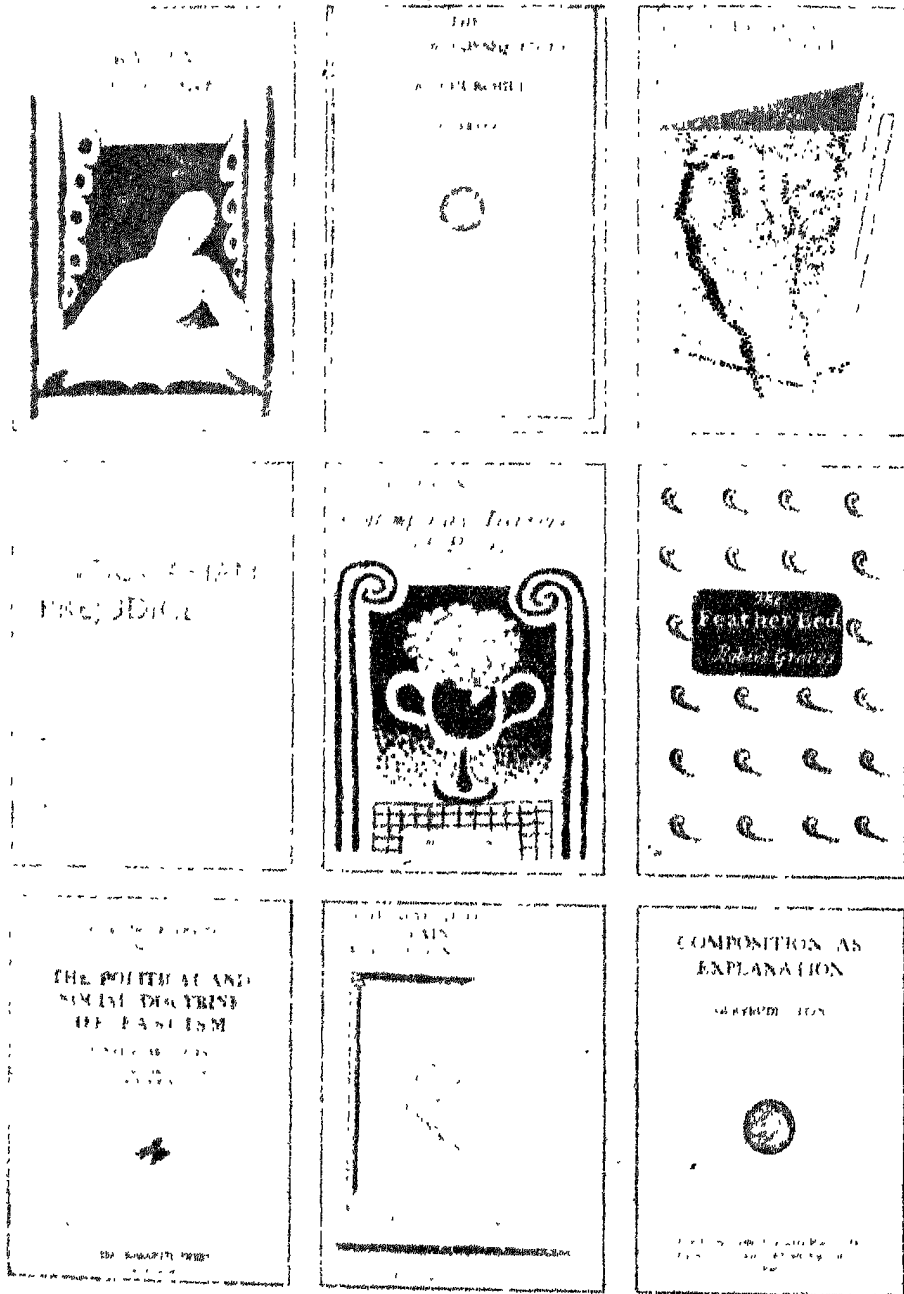
بعد زواجها بسنوات قالت لأحد أصدقائها: « ان أعظم لحظة في حياة انسان هي ان يخرج الى الحديقة ويقطف بعض الازهار ، وفجأة يطوف بذهنه خاطر وهو : ان زوجي يعيش في هذا المنزل - وهو يحبني ! » لم تقل : « زوجي يعيش في هذا المنزل وأنا احبه » .

يعالج الكتاب بعد ذلك دفاتر حسابات العائلة ومطبعة هوجارث ولا يضيف المؤلفان شيئا مثيرا اللهم الا بعض الوثائق والارقام التي قد يجد فيها البعض - وهم قلة - اهتماما خاصا بالمصروفات والدخل لكل منهما . ولكن الاضافة الجديدة هي حصر الكتب التي قامت مطبعة هوجارث بنشرها .

مستر ويلكوكس حسب رغبة زوجته قبل وفاتها وكما تريد في وصيتها .

حتى لو نظرنا الى الحيوانات في منزل فيرجينيا فسنجد ان الحب كان من جانب واحد مما دفع كورنثين بيل مؤلف سيرتها الى الاشارة الى هذا الاحساس بانه « غريب وشاذ . » كانت فيرجينيا تحتفظ بكلب دائما ولكنها لم تكن ممن يحبون الكلاب ! ومن الغريب ايضا انها كانت في علاقاتها مع اصدقائها المقربين تعتبر نفسها « حيوانا » - شيئا يجب ان يدلل وان يفدق عليه الحب والعطف والحنان !

اما لينارد فكانت الرغبتان فيه ممزوجتين بالتساوي - كان في استطاعته ان يحب وكان لديه الرغبة ايضا في ان يحبه الآخرون . ولم يخطيء ليتون سترانشي عندما كتب الى لينارد عام ١٩٠٩ ليقول له ان فيرجينيا « كانت تتوق لان يحبها احدا ما . » كانت من الناحية الذهنية فقط ترغب في ان تحب بشدة وبغف ، ولكن لم يكن بطبيعتها القدرة على هذا العطاء وكانت صريحة في ذلك : « كما قلت لك وبقسوة في ذلك اليوم ، » كتبت الى لينارد ، « انا اشعر بجاذبية جسدية فيك . وهناك لحظات - كانت واحدة منها عندما قبلتني في ذلك اليوم - اشعر فيها باننى مجرد حجر ، لا اكثر ولا اقل . » ولكنها تسرع لتضيف : « ومع ذلك فرعايتك واهتمامك بى يطفيان علي تماما . » لقد وصفها لينارد في مذكراته واسبغ عليها اسم اسباسيا Aspasia وهو اسم محظية يونانية (٤٤٠ ق.م .) اشتهرت بحكمتها وجمالها وذكائها . وكانت لسنوات عديدة عشيقة لبيريكليس الذي افتتن بجمالها حتى انه هجر زوجته ، وكان سيتزوجها لولا وجود قانون استثنه هو يحرم زواج الاثينيين من اجنبيات . كان لالمعيتها الفضل في ان صار منزلها مركزا للحياة الادبية والفلسفية واخيرا اتهمت بالعقوق وانقلبتها بلاغة بيريكليس فنى الدفاع عنها . وفي النهاية اعترف بأبوته لانه منها بموجب قانون اثيني خاص .



بعض أغلفة الكتب التي نشرها
مطبعة هوجارث

ونشاط حتى عام ١٩٦٩ ، ولا سيما في حديقة منزله التي افتتحت لجمهور في يونيو ٢٨ كما تقضى بذلك التقاليد . وفي أغسطس أصابته الحمى ولم يستجب للعلاج وتوفي في ١٤ أغسطس عن عمر يناهز التاسعة والثمانين . ويقول المؤلفان ربما راودته تلك الأسطر التي كان دائما يرددتها في اجتماعات كمبردج .

لا حياة تظل الى الأبد تسير
فالوتى لا يقومون ليتحدوا المصير
مكدودا مرهقا ، ذلك النهر الصغير
سيجد في طريقه أمنا حتى يصب
في البحر الكبير

وفي عام ١٩٦٦ تسلم لينارد خطابا من رئيس الوزراء البريطاني هارولد ويلسون يعرض عليه ان يكون اسمه من بين الاسماء التي ستعرض على صاحبة الجلالة الملكة اليزابيث لمنحه لقب شرف . ورد عليه لينارد يعتذر لأنه كان دائما ضد فكرة الانعام باللقاب أو حتى قبولها . وأضاف يقول في خطابه : « منذ سنوات عرض رامزاي ماكدونالد على فيرجينيا تيرياما ماثلا ، ولأنها كانت تشاركني الرأي ، فقد رفضت قبول العرض ، وقد قمت بنفسى بكتابة ردها على خطابه بكلمات تشبه الكلمات التي استعملها الآن في ردى على خطابك » .

وظل لينارد بعد وفاة فيرجينيا يعمل بجد

* دراسات نسائية *

فتحيه محمد إبراهيم

لا بد أن نعتبرنا الدهشة إذا قرأنا لأحد رواد الفكر الانساني هذا الراى عن تعليم المرأة « ينبغي أن يرتبط تعليم النساء بحاجتهن الى اسعاد الرجال ، وتقديم العون لهم ، واكتساب حبههم وثقتهم حتى تصبح حياتهم هنيئة وسارة ، فهذه هى واجباتهن فى سائر الازمان والتي ينبغي تلقينها لهن منذ الطفولة » (١).

* Flexner, E. ; Century of Struggle, Harvard University Press, Cambridge, 1975.

Davidson, S. ; Loose Change : Three Women of Sixties, Collins, London, 1977.

Macintyre, S. ; Single and Pregnant, Croom Helm, London, 1977.

Chamberlain, M ; Fenwomen : A Portrait of Women in an English Village, Virago & Wuartet Books, London, 1977.

1. Flexner, E.; Century of Struggle, p. 23.

قبل كموضوع « الانوثة » ذاتها مثلا ، فبعد أن كان انصار المرأة يؤكدون في البداية ان باستطاعتها ان تجمع بين الامومة والعمل المنزلى والعمل الخارجى ونواحى النشاط الاخرى دون ان يؤثر ذلك على أنوثتها ، اصبح انصارها الحاليون يعبرون عن سخطهم على تعرض المرأة لتحمل كل هذه الاعباء ويتساءلون عما اذا كان من واجب المرأة حقا أن تثقل كاهلها برعاية الاطفال وبالاعمال المنزلية تلك المظاهر التي اصطلح المجتمع على اعتبارها ادوارا طبيعية للمرأة باعتبارها ربة البيت ، وامتدت التساؤلات الى معنى الانوثة ذاتها وعن حقيقة وجود تلك الفروق العضوية المميزة للرجال والنساء ، وعما اذا كان من الممكن ارجاعها الى عوامل بيئية وثقافية ، وبالتالي تفقد أساسها البيولوجى وتصبح مظاهر اجتماعية لا تستحق كل هذا الاهتمام الذى يثار من حولها ، « وهذا معناه فى آخر الامر أن الحركة الجديدة لا تستهدف شيئا اقل من ظهور » امرأة جديدة « او نوع من النساء يختلف كل الاختلاف عما عهدته الانسانية حتى الان » (٢)

ويبدو أن استجابه هيئة الامم المتحدة لهذا الاهتمام المتزايد بقضية المرأة واعلانها عام ١٩٧٥ عاما دوليا للمرأة كان بمثابة تكريس لحركات التحرر النسائية في شتى أنحاء العالم واعلان عن أن المجتمع الدولى أصبح مستعدا لسماع صوت المرأة وتفهم وجهة نظرها ومناقشتها في كل ماتطمح اليه من أهداف ، وقد بلغت الكتب المؤلفة عن قضايا المرأة ارقاما قياسية منذ ذلك التاريخ ، بعضها يعبر عن التأييد والبعض الآخر عن المعارضة الشديدة كما أثبتت المرأة قدرتها في كثير من هذه المؤلفات على التعمق في الدراسة والقدرة على العرض المقنع ، وسدت بذلك ثغرة كانت قائمة في المكتبة الانسانية تمثلت في ناحية في

وسوف تزداد دهشتنا اذا عرفنا ان هذا الرائد هو جان جاك روسو مؤلف « العقد الاجتماعى » الذى اشتهر باسم « انجيل الثورة الفرنسية » ، ثورة الحرية والاخاء والمساواة ، وهذا يوضح كيف ان « المساواة » مقولة ثقافية يمكن ان تأخذ معانى خاصة ذات ابعاد سياسية او اقتصادية او اجتماعية متقدمة بالنسبة للظروف القائمة ، في حين يظل المعنى الخاص بالنظرة الى الرجال والنساء تقليديا لا يتناسب مع درجة التقدم في النواحي الاخرى ، وهذا مظهر هام من مظاهر قضية المرأة التي تشغل اهتمام حركات التحرر النسائى الحديثة ، ففي أمريكا مثلا يرتبط الحديث عن « الاضطهاد » بالتفرقة المعروفة بين البيض والملونين ، ويناضل الكثيرون من أجل رفع هذا الاضطهاد عنهم ، في حين أن هناك اضطهادا آخر تعاني منه النساء الأمريكيات في كثير من مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية بالرغم من انهن يشكلن اغلبيه السكان ، وتذكر كرسطن آمندسن Kirsten Amundsen في كتابها « الاغلبية المغلوبة على أمرها » أن هذا الاضطهاد « النوعى » الواقع على النساء لا ينال حظه الكافى من الاهتمام نتيجة السيطرة الايديولوجية للرجال على سائر وسائل الاعلام ومنابع القوة في المجتمع الأمريكى بصورة تساعد على غرس اتجاهات فكرية معينة لدى الافراد منذ نعومة اظفارهم تجعلهم يرون في الاوضاع القائمة أمرا « طبيعيا » لا يثير الرغبة في تغييره بل في الإبقاء عليه والاقتناع به .

ويبدو أن رد الفعل بين النساء في كثير من أنحاء العالم كان قويا الى الحد الذى جعل الحركات النسائية تجتذب اعدادا هائلة من النساء ومن الرجال ايضا ، وتناقش قضايا جديدة لم يتعود الناس على مناقشتها من

هزيلة بالنسبة لما يبذره الرجل من ابتكارات تساعد في تشكيل وجه المستقبل ، وتعودت المرأة منذ زمن طويل على تقبل وضعها المتخلف بالنسبة للرجل ، حتى أنها أصبحت تهمل لانتصارات الرجال وتعالى من قدر انجازاتهم ، في حين تبدو انجازاتها قليلة الاهمية حتى في نظرها هي ، واصبحت أية خطوة تخطوها المرأة في طريق التقدم منحة تكسبها من الرجل ، ومهما أوهمت نفسها بأنها قد استقلت عنه فانها في الحقيقة مازالت مرتبطة به ودائرة في فلكه . (٤)

وفي مقابل هذه النظرة التي توحى بأن الامم ضعيف أمام وصول المرأة الى منابع القوة الحقيقية في المجتمع وتغيير وضع التبعية للرجل ساعدت موجة النشاط الحديثة التي عبرت عنها الحركات النسائية المعاصرة ومئات الدراسات الخاصة بقضايا المرأة على معالجة هذه المسألة من زوايا أخرى تكشف عن أن مفهوم « المرأة الحديثة » يختلف عن المفهوم التقليدي الذي ساهم الرجال - الى حد كبير - في تحديد سماته . فعندما تتحدث J. Collier مثلا عن علاقة المرأة بالسياسة تقول « ان المرأة التي اتحدث عنها ليست تلك الفتاة الودود أو الزوجة المجهدة أو الام الحانية التي تعاني في محاولتها الاستفادة من المواقف التي تواجهها ، وانما اعني تلك المرأة ذات الاعصاب الباردة التي تحسب لكل شيء حسابا حتى تستفيد من كل منابع التحكم في العالم المحيط بها ، والتي تسعى الى القوة والقدرة على تحديد تصرفاتها بل وتصرفات الآخرين ايضا » (٥) وعندما تكتب اليانور فلكسندر E. Flexner عن « قرن من الكفاح » مسجلة تاريخ صراع

قلة الكتب التي تعالج قضايا المرأة على أساس علمي ومن ناحية أخرى في قلة عدد النساء اللاتي يشاركن في هذا المجال وهن أولى بمناقشة موضوعاته من الرجال . وقد اشار أحد النقاد الامريكيين الى افتقاد دور المرأة في كتب التاريخ الامريكي التي يؤلفها الرجال وانعكاس ذلك على الاتجاهات الفكرية للناشئين في قوله « من حق أبنائنا التلاميذ أن يتساءلوا عما اذا كانت النساء الامريكيات قد ساهمن بأى دور في تقدمنا القومي يجدر تسجيله ، فهذا الصمت الذي يصر عليه مؤرخونا لا يعنى الا شيئا واحدا ، وهو أن نصف سكاننا كانوا مجرد كم مهممل في تاريخ هذه البلاد ، في حين ان قصة كفاح المرأة من أجل حقوقها تمثل فصلا من أبل فصول تاريخ ديموقراطيتنا الامريكية » (٣)

لقد قدمت سيمون دي بوفوار تفسيراً حديثاً لهذه الظاهرة - ظاهره اضعاف الاهمية على انجازات الرجل والتقليل على مر العصور من شأن كل ما تقوم به المرأة - في كتابها الشهير « الجنس الثانى » عندما ذكرت ان المرأة قد ارتبطت طوال تاريخها بالرجال أكثر من ارتباطها بغيرها من النساء ، وانها لذلك لم تتميز بوحدة نوعية لها شخصيتها وتاريخها ومنجزاتها واتجاهاتها وامالها المشتركة مثلما يحدث بالنسبة للعمال مثلا ، وانما قبلت وضع التبعية للرجل منذ أقدم العصور فأصبح العالم هو عالم الرجل يطور فيه حياته في مجالات العلم والفن والتكنولوجيا وغيرها من الأنشطة العامة ، في حين شغلت المرأة بالولادة ورعاية الاطفال وادارة المنزل وغيرها من الأنشطة العائلية الخاصة والتي يدت اهميتها

3. Flexner, E.; Century of Struggle, p.x.

(٤) دكتور احمد ابد زيد : « المرأة والحضارة » عالم الفكر المجلد السابع العدد الاول ١٩٧٦ ، ص ١٨ - ٢٠

5. J. Collier, „Women in Politics” in Women, Culture and Society, Rosaldo, M & Lamphere, L Stanford University Press, 1974, p. 90.

المرأة الأمريكية من أجل تأكيد ذاتيتها ، تذكر ان الجانب الاكبر من التحديات التي واجهتها يرجع الى تلك الاطارات التقليدية التي حددها مجتمع الرجال لدور النساء ، ولهذا فان على المرأة اليوم ان تواجه التحدي وان تستفيد من تجاربها الماضية في لقاء الضوء على ما ينبغي عمله في الحاضر والمستقبل ، « وفي النهاية فان كل النساء وكل الرجال سوف يستفيدون من هذه الصورة الحقيقية والمتوازنة للمرأة والتي ستظهر من خلال دراسة التاريخ ، هذه الدراسة التي ستوضح كيف ان النساء قد ساهمن بنشاط ليس فقط في تشكيل مصيرهن بل أيضا مصير هذه الامة » (٦)

● ● ●

واذا تناولنا كتاب « قرن من الكفاح » كمثال لعرض التحديات التي تواجه المرأة فاننا سنخرج بنتائج تبدو في ظاهرها خاصة بالنساء الأمريكيات ولكنها في حقيقتها تعبير عن تجربة النساء بوجه عام من أجل اثبات وجودهن في هذا العالم جنباً الى جنب مع الرجال ، وتمتاز هذه التجربة الأمريكية بأنها واضحة المعالم ، وبأن تفاصيلها مسجلة منذ وطئت اقدام المهاجرين الاوروبيين - رجالا ونساء - أرض العالم الجديد ، ومن ثم يمكن ذكر العديد من الشواهد المكتوبة التي تبلور الاتجاهات والقيم التي كانت سائدة بالنسبة للقضايا موضع البحث ، ويكفي ان نعرض هنا لمظهرين من مظاهر هذه التجربة هما : الكفاح من أجل فرص متكافئة في مجال التعليم ، والكفاح من أجل الحصول على حق التصويت .

فمن الاصوات المبكرة التي طالبت بحق المرأة في التعليم هانا كروكر H. Crocker التي

نادت عام ١٨١٨ بأن من حق المرأة ان تدرس كل العلوم المختلفة » ، ولكن سوف يكون من الخطأ وسوء الحكمة ان تحاول اية امرأة اتخاذ موقف المرافعة أمام القضاة في المحاكم لانه ما من قانون يمكن ان يعطيها الحق في أن تنحرف عن أدق أصول اللياقة « (٧) فهنا امتزاج واضح بين التجديد والالتزام وهو موقف يختلف عن موقف فرنسيس رايت F. Wright التي نادت بعد ذلك بعشر سنوات بأن من حق المرأة ان تحصل على كل ما تؤهلها له قدراتها ، مستندة في دعواها الى أن تقدم الرجال انفسهم لا يمكن ان يتحقق طالما فرض على المرأة هذا الوضع المتخلف « فمن غير المجدي على الاطلاق تحديد قدرات النصف الاكثر أهمية وتأثيراً في نوعنا الانساني ، لانه ان لم يتم توجيهها نحو الخير فسوف تتجه الى الشر ، ولو ان النساء اتخذن الموقف الذي ينبغي لهن في ميزان التقدم اذن لتحدد وضع النوع الانساني كله من جديد » (٨) ، وقد دفعت فرنسيس رايت ثمن مثل هذه العبارات التقدمية غالباً ، اذ اتهمت بأنها تدعو في كتاباتها الى الالحاد والحرية الجنسية ، واتخذ البعض من اسمها صفة تنعت به من يراد الاساءة الى كرامتها ، ومع هذا فان تأثيرها شمل بعد ذلك كل من جاء بعدها من رائدات الحركة النسائية في مجال التعليم ومنهن ايما ويلارد E. Willard التي حاولت أن توسع دائرة المستفيدات من التعليم العالي عن طريق منح القروض لغير القادرات منهن ، على أساس سدادها بعد ذلك عند اشتغالهن بعد التخرج ، كما نادت بضرورة تنظيم مشروع لتخريج فتيات مؤهلات يقفن على قدم المساواة مع زملائهن من الرجال في ميادين العمل المختلفة وخاصة التدريس .

6. Flexner, E. ; Century of Struggle, op. cit., p. xiii.

7. Ibid. p. 24.

8. Ibid. p. 27.

ولكنها واصلت عملها غير مبالية بها ، فدبر لها معارضوها احدى التهم وسجنت بسببها رهن التحقيق الى ان افرج عنها ، ثم سنت الولاية تشريعا ينص على ان تعليم التلاميذ القادمين من ولايات اخرى امر غير جائز قانونيا وقطعت امدادات المياه عن المدرسة ، وامتنع اصحاب الحال عن التعامل مع المدرسة وتلميذاتها عندما يخرجون لشوارع المدينة حيث كان الصبية يلاحقون بقذف الاحجار ، بل ان اطباء بدورهم امتنعوا عن تقديم الخدمة العلاجية لهن ، وبالرغم من كل هذه التحديات واصلت برودنس كراندال رسالتها مدة عام ونصف ، وكان والدها يجلب لها الماء من بئر يبعد ميلين عن المدرسة ، كما ساعدها بعض المتعاطفين معها في جلب الغذاء من القرى القريبة حتى تم اغلاق المدرسة بعد ان نصب بعض الرجال المقنعين مدافعهم ذات ليلة حول المبنى واطلقوا قذائفهم على حجرات الدور السفلى منه فدمروها ، بينما قضت المدرسة وتلميذاتها ليلة لا تنسى في الدور العلوى منه ، ومازالت احدى قاعات جامعة هوارد للزواج في واشنطن تحمل اسم برودنس كراندال الى اليوم .

ومن المفارقات في هذا المجال ان الزنوج الامريكيين من الرجال قد سبقوا النساء الامريكيات في الحصول على حق التصويت بعد الحرب الاهلية ، وكان على المرأة الامريكية ان تبدأ صفحة جديدة من الكفاح السياسى من اجل حصولها بدورها على هذا الحق . ومن رائدات هذا الميدان لوسى ستون L. Stone التي قطعت مئات الاميال عام ١٨٦٧ داعية الرجال والنساء الى مساندة المرأة في هذه القضية ، وقد سجل زوجها الذى رافقها في رحلتها بعض مظاهر هذه الرحلة السياسية في رسالة لاحد اصدقائه يقول فيها « كنا نزرع الولاية طولا وعرضا في عربة مكشوفة

وقد تحقق هذا المشروع بالفعل على يدى ماري ليون M. Lyon عام ١٨٣٧ التى رسمت خطتها على أساس ان تبني المؤسسة بالجهود الذاتية ، وتبرعت بالالف الاولى من الدولارات ، وتولى بعض الرجال تشكيل لجنة لجميع التبرعات من رجال الاعمال بالولاية مراعاة للتقاليد السائدة ، ولكنهم فشلوا في جمع المبلغ المطلوب فتولت ماري ليون بنفسها هذه العملية ، وعقدت الاجتماعات العامة وخطبت في الحاضرين من اجل التبرعات ، حتى لامها الكثيرون على سلوكها الذى بدا معيبا في نظرهم ، فكتبت في احدى رسائلها اى ضمير فيما افعل ؟ ان قلبى يشعر بالسقم وروحى تتألم من جراء تلك الرقة الفارغة او ذلك الخواء المهذب ، اننى اقوم بعمل عظيم ولن اشعر باليأس (٩) وجدير بالذكر ان معظم المبلغ المطلوب قد تم جمعه من المزارعين وصغار الحرفيين والنساء العاملات وربات البيوت ، ولهذا كانت قائمة التبرعات تضم مبالغ زهيدة وصلت الى ست سنتيمات ، وهكذا انشئت كلية Mount Holyoke العريقة والتي افسحت المجال بعد ذلك لانشاء كليات اخرى مثل Vassar عام ١٩٦٥ و Harvard Arnex عام ١٨٧٩ .

اما برودنس كراندال P. Crandall فقد اختارت لنفسها مجالا آخر تكافح فيه وهو تعليم الفتيات الزنجيات ، وذلك بعد ان واجهت تجربة قاسية في مطلع حياتها كمدرسة عندما قبلت في مدرستها احدى الفتيات الزنجيات ، فقبولت بعاصفة من الاستنكار مطالبة بطرد تلميذتها الجديدة ، ولكنها فضلت اغلاق المدرسة على طردها ، ثم بدأت تطوف في الولايات الشمالية داعية الاباء الزنوج الى ارسال بناتهم لمدرستها التي خصصتها لهن في ولاية كونيتيكت عام ١٨٣٣ ، واستمرت موجة الاستنكار تلاحقها في مقرها الجديد ،

حول أهداف واضحة وآمال مشتركة ، وظهر ذلك في الدعوة لعقد مؤتمر عام ١٩٦٩ لمناقشة حق المرأة في التصويت ، وانبثقت عن هذا المؤتمر « الرابطة النسائية من أجل حق التصويت » ، وفي عام ١٨٧٠ ظهرت « الجريدة النسائية » في نفس اليوم الذي ولدت فيه من قبل جريدة « الثورة » وكانت المفاجأة عندما أحرزت المرأة الأمريكية أول انتصاراتها في معركة المطالبة بحق التصويت لـ أعلى المستوى الفدرالي ولا في إحدى ولايات الشمال ولكن في إحدى ولايات الغرب الأمريكي ، ففي ولاية Wyoming وافق حاكمها على أن تدلى النساء بأصواتهن في انتخابات عام ١٨٧٠ ، ولم يحدث - كما توقع البعض - تدافع وخروج على النظام من جانب النساء ، بل على العكس تقاعس عدد كبير منهن عن الإدلاء بأصواتهن خوفا من التجربة ، ولكن هذه البداية بالرغم من ذلك شددت أزر المطالبات بحق التصويت في باقي الولايات .

وخلال العشرين عاما التالية توزع نشاط الحركة النسائية بين مجالات ثلاثة : تنظيم المظاهرات الانتخابية ، وإقامة الدعاوى القانونية ، والنشاط السياسي ، ففي صبيحة يوم الانتخابات في أية مدينة كبيرة كان الناس يشاهدون مئات النساء وهن يتوجهن الى المركز الرئيسى للإدلاء بأصواتهن ، وعندما يواجهن بالرفض كن يتوجهن الى منصة أخرى عليها صناديق انتخاب مماثلة لصناديق الرجال وتجلس أمامها زعيمات الحركة النسائية وتؤدي النساء واجبهن الانتخابي كما لو كن قد حصلن على حقهن في التصويت بالفعل ، وقد سجلت مندوبة « الثورة » هذه الملاحظات في أحد تقاريرها « . . ذكرت لي

غير مريحة نصعد بها التلال أو نهبط الوديان ونخوض عبر القيعان الموحله والصخور المتناثرة ونواجه العواصف الشديدة في البرارى الشاسعة لنقف في النهاية وسط جمهور من المستمعين في عديد من الاماكن المتباينة ، فهذه الليلة في إحدى المدارس وغدا في إحدى الكنائس وبعد غد في أحد المحال أو في مبنى محكمة أقيمت جدرانها ولم يتم سقفها بعد « (١٠) ، ولكن المعارضة كانت شديدة ليس فقط بين الافراد العاديين وانما أيضا بين بعض أعضاء الكونجرس ، فقد عبر أحدهم عن موقفه قائلا « ان المرأة التى تأخذ على عاتقها وضع جنسها في موقف المواجهة مع الرجل انما تحيل ما تم تحقيقه من انسجام بين عناصر المجتمع الى حرب وتجعل من كل منزل جحيما على هذه الارض (١١) وعبر آخر عن رايه من زاوية أخرى في قوله « يبدو لى أن الله قد وهب نساءنا طبيعة رقيقة وديعة لا تلائمها معارك الحياة العامة فلديهن رسالة أسمى وهى اعداد رجال المستقبل » (١٢) ولهذا لم يكن غريبا أن تنال المرأة أربعة أصوات فقط في مجلس ولاية كولومبيا مثلا بينما عارض حقها في التصويت سبع وثلاثون نائبا .

ولجات بعض رائدات الحركة مثل إليزابيث ستانتون E.Stanton وسوزان انتوني S.Anthony الى اتخاذ استراتيجية جديدة تركز على ادخال الاصلاح المطلوب لا في مجالس الولايات وانما على المستوى الفيدرالى ، وكان لابد لذلك من القيام بحملة اعلامية تستخدم فيها وسائل النشر المختلفة ، وتم لذلك اصدار صحيفة نسائية باسم « الثورة » عام ١٨٦٨ جعلت شعارها « لا مزيد على حقوق الرجال ولا انتقاص من حقوق النساء » وكان لها اثر واضح في تجميع اعداد متزايدة من النساء

10. Ibid. p. 149

11. Ibid. p. 151

12. Ibid. p. 151

الفرصة فيتوجهن الى منصة الفرقة الموسيقية وتقف سوزان انتونى لتقرأ على الجميع نص الوثيقة التى سلمتها فى الداخل عن حق المرأة فى التصويت .

وفى عام ١٨٧٨ تبنى أحد انصار قضية المرأة فى الكونجرس عرض ما عرف باسم « تعديل انتونى » على اللجنة المختصة والذي ينص على أن « حق مواطنى الولايات المتحدة فى التصويت لا ينبغى انكاره أو انتقاصه ، سواء على مستوى الولايات المتحدة أو على مستوى اية ولاية على أساس الجنس » ، وتقدمت اليزابيث ستانتون بشهادتها ولكن لم تحظ بموافقة الحاضرين ، وتكرر عرض المشروع سنة بعد أخرى ، وكانت دائما فرصة لاسماع أعضاء الكونجرس صوت المرأة الأمريكية وقد تعاطف معها بعضهم مؤكدا أن « حق التصويت هو الحق الاولى الاعظم الذى تنبثق عنه سائر الحريات » فى حين عارض البعض المشروع بشدة متسائلا « من الذى قاد حمامات الدم فى الثورة الفرنسية ؟ النساء .. وفى مدينة باريس كانت القوة الرئيسية التى تقود الدهماء فى يد أولئك الذين خلقهم الله ليصبحن ملائكة الرحمة على وجه الارض » (١٤) وكانت نتيجة التصويت ستة عشر صوتا مؤيدا ، وأربعة وثلاثون صوتا معارضا وتغيب أربع وعشرون عضوا ، ولم يحظ المشروع بموافقة الكونجرس الا بعد ذلك بأكثر من أربعين عاما .

وبعد وفاة سوزان انتونى عام ١٩٠٦ بدأ كما لو أن الفراغ الذى خلفته وراءها لا يمكن شغله ولم تعد الاجتماعات بين التيارات النسائية تتوالى بنفس الحماس ، القديم ، وبدأ ذلك فى مشروع جمع توقيعات اكبر عدد من النساء على العريضة المقدمة للكونجرس بشأن حق المرأة فى التصويت ، فقد كان

أحدى الفتيات انها تشعر بأنها قد صارت أقوى عزما بعد أن أدلت بصوتها ، كما لاحظت أن بعض النساء قد انفقن يومهن كله فى احضار صديقاتهن الى قاعة الانتخاب ، وكانت الفتيات يهرعن بعد التصويت الى منازل المتزوجات لرعاية أطفالهن لحين قيامهن بواجبهن الانتخابى الا تخفف هذه الحقيقة من انزعاج أولئك الذين يخشون على أطفالهن من الهمال فى يوم الانتخاب ؟ « (١٣) ، وعندما تكررت هذه المحاولات بدأت السلطات تنذر زعيمات الحركة بأن الادلاء بصوت غير قانونى فى صناديق الانتخاب يشكل جريمة يمكن ان تعرض مرتكبيها للغرامة أو السجن ، ولم يفلح الانذار فى إيقافهن وعقدت بالفعل محاكمة شهيرة لسوزان انتونى فى ١٧ يونيو ١٨٧٣ استغلتها فى الدفاع عن حق المرأة فى التصويت ، وعندما حكم عليها بالغرامة أعلنت انها لن تدفع دولارا واحدا منها ، هادفة من ذلك الى تصعيد القضية الى مستويات أعلى ، ولكن يبدو أن الوقت لم يكن قد حان بعد لتبلغ هذه الجهود المتوالية ثمرتها المرجوة نتيجة عدة عوامل من بينها ضعف فاعلية التنظيمات النسائية القائمة ، واعتماد الحركة على الجهود الفردية للرائدات اللاتى كن ينتهزن فرصة أى اجتماع أو احتفال عام من أجل الاعلان عن مطالبهن ، ومن ذلك مثلا ما فعلته خمس منهن بزعامه سوزان انتونى واليزابيث ستانتون عندما دخلن قاعة الاحتفال بيوم الاستقلال عام ١٨٧٦ ، وفى حضور امبراطور البرازيل كضيف شرف ، واخذن طريقتهن الى المنصة الرئيسية وسط دهشة الجميع ليسلمن الى رئيسى الحفل وثيقة بمطالبهن ثم يعدن بين صفوف الجالسين لينثرن على رؤوسهم يمينا ويسارا مئات المنشورات التى تحمل نفس المطالب ، وعندما يخرجن الى الساحة المحيطة بالمكان ويجدن آلاف الناس فى الانتظار لا تفوتهن

13. Ibid. p. 168

14. Ibid. p. 178

الفاخرة كن يسرن جنباً الى جنب مع الفتيات الشاحبات الهزيلات ، وعلى جانب الطريق تجمع آلاف الرجال والنساء الذين انعكست عليهم جدية المشهد وهم يرون صفوفاً من الطبيبات والمحاميات بأروابهن التقليدية ، والمهندسات والفنانات والمستغلات في المطاعم والمنازل ، واعداداً هائلة من العائلات بالمصانع ومن الولايات السبع التي منحت المرأة حق التصويت وكلهن يسرن بحماس أذهل الجمهور الذي ازدحم على الجانبين « (١٦) ولكن بعض المظاهرات النسائية تعرضت لأعمال العنف كما حدث في المظاهرة الكبيرة التي قامت بها النساء أمام البيت الأبيض في مارس ١٩١٣ حيث سارت خمسة آلاف امرأة يطالبن الرئيس ولسن بحق الانتخاب ، وحدث اعتداء من بعض الرجال المعارضين على ما يقرب من مائتين منهن ، كما اعتقل رجال الشرطة ما يقرب من هذا العدد موجهة اليهن تهمة تعطيل المرور ، ومع نهاية عام ١٩١٣ كان عدد الولايات قد ارتفع الى تسع ولايات تسمح للنساء بالتصويت في الانتخابات العامة للكونجرس وتسع وعشرين ولاية أخرى تسمح لهن بالتصويت في انتخابات المجالس المحلية فقط ، وعندما ارتفع العدد عام ١٩١٦ الى اثنتى عشرة ولاية أعلن عن تشكيل الحزب النسائي الوطني وورد في بيان اعلانه ان النساء أصبحن يشكلن ثلث عدد الاصوات اللازمة لانتخاب رئيس الجمهورية ، وإذا زاد عددهن بعد ذلك على هذه النسبة فسوف يصبح بإمكانهن تحديد من سيتولى منصب الرئاسة من المرشحين ، وبالفعل نبهت هذه الحقيقة سائر الاحزاب السياسية وبدأت تشير في برامجها الى حق المرأة في التصويت ، وفي نفس الوقت تصمت بالنسبة لكيفية اخراج هذا الحق الى حيز التنفيذ ، وجاءت الشرارة من روسيا بعد ثورتها على الحكم القيصرى عام ١٩١٧ وعلان

العدد المستهدف هو جمع مليون توقيع ، ولكن لم يتم جمع سوى أربعمائة وأربعة آلاف توقيع فقط خلال عامين كاملين ، وقدمت العريضة في ربيع عام ١٩١٠ ، ورأت هاريوت ستانتون ابنة اليزابيث ستانتون ان تعيد تنظيم الحركة على أساس الاعتماد على دعم النساء العاملات وليس ربات البيوت ، حتى تضمن توفر حد أدنى من الوعي السياسى ، وأطلقت على التنظيم اسم « الاتحاد النسائى السياسى » ، ونجح هذا التنظيم في الدخول الى مجال الاتحادات العمالية واجتذاب عدد كبير من العاملات الى عضوية الاتحاد حتى بلغ العدد عام ١٩٠٨ تسعة عشر الفا ، وارتبطت الحركة النسائية الأمريكية بالحركة المماثلة في بريطانيا ، وانتشرت فروع التنظيم الجديد في الولايات المختلفة ، وتعددت المؤتمرات والمظاهرات السلمية واللقاءات السياسية بين جموع العمال والعاملات على أبواب المصانع الضخمة ، وبدأت الروح العمالية الجديدة تظهر في مثل هذه العبارات التي ردت بها إحدى الزعيمات على ما يدعيه البعض من خوف على أنوثة المرأة نتيجة اقحامها في الحياة السياسية ، « ان المرأة التي تضطر للوقوف على قدميها في المصنع الذي تعمل به ثلاث عشر أو أربع عشرة ساعة متصلة وسط الحرارة الشديدة والبخار اللاصق لن تفقد مزيداً من أنوثتها اذا هى توجهت الى صناديق الانتخاب مرة واحدة كل عام » (١٥) ، وقد اخذت مسيرات النساء مظهراً جدياً يثير الإعجاب بدلاً من روح التهكم والسخرية كما كان الامر في الماضى ، وهذا ما يبدو في وصف أحد الصحفيين لأحدى المسيرات في نيويورك عام ١٩١٢ ابتهاجاً بحصول النساء على حق التصويت في سبع ولايات أمريكية « أن النساء اللاتي تمودن على مشاهدة محال الطريق الخامس من خلال النوافذ اللامعة لسياراتهن

15. Ibid. p. 267

16. Ibid. p. 268

الذى يحاول احراز المزيد من الانتصارات في معركة المساواة مع الرجال، بينما يمثل البعض الآخر اتجاهات جديدة أصبحت شائعة في العالم الغربى بين طوائف الشباب من الجنسين بعد الحرب العالمية الثانية ، ففي حين تمثل « المساواة » القيمة الاساسية بالنسبة للاتجاه الاول فان « الحرية » تمثل القيمة الاساسية بالنسبة للثانى ، ولكن الكفاح القديم للمرأة الامريكية من اجل مساواتها في الحقوق مع الرجال جعل مفهوم المساواة اكثر وضوحا وتحديدًا من مفهوم الحرية ، فاية خطوة جديدة تحرزها الحركة النسائية تمثل اضافة الى رصيدها التاريخى في طريق المساواة مع الرجال في التعليم والاجور والحقوق السياسية والوظائف العامة وغيرها ، ولكن عندما تتمسك الفتيات الامريكيات بالحرية كأساس لسلوبهن في الحياة فانهن لا يدركن الحقيقة الهامة المتمثلة في ان ما يعتقدون أنه حرية كاملة انما هو في واقع الامر ذلك النمط من الحرية الذى شكلته أجهزة الاعلام القوية والمؤسسات المسيطرة على الحياة الامريكية ، بحيث يلائم ما تهدف اليه من اخضاع لا شعورى لوجدان الفرد وعقله لايدولوجية معينة ، حددت معالمها تلك الاجهزة والمؤسسات . فاذا كان من حق المرأة الامريكية - شأنها شأن أى فرد امريكى آخر - أن تسلك في حياتها على أساس الحرية الفردية المطلقة فانها لا تملك شيئاً أمام ذلك الاصرار من جانب أجهزة الاعلام على تأكيد صورة الرجل كنموذج للايجابية والتحمل والقدرة على المخاطرة والمنافسة ، وتأكيد صورة المرأة كنموذج للاذعان والسلبية وتحاشى المنافسة مما يساعد على استمرار هذا الوضع الذى يجعل من النساء الامريكيات اللاتى يشكلن نسبة ٥٣٪ من تعداد السكان أغلبية مهضومة الحقوق في واقع الامر بالرغم من تلك المظاهر المعروفة عن الحرية الفردية غير المحدودة ، « والطريف ان المرأة الامريكية

المساواة بين الرجال والنساء في كافة الحقوق والواجبات فبدات المظاهرات النسائية في امريكا تتخذ موقفا يتسم بالعنف للمطالبة ببعض الحقوق التى أصبحت المرأة الروسية تتمتع بها ، ووقعت المصادمات بين النساء ورجال البوليس وأودع الكثيرات منهن في السجن في الولايات المختلفة .

واشتعلت الحرب العالمية الاولى وانفسح المجال أمام النساء للعمل في شتى ميادين الانتاج والخدمات بدلا من الرجال ، وقويت الحركة العمالية النسائية، وتطوعت الكثيرات في نواحي الخدمة العسكرية المناسبة داخل امريكا وخارجها ، ومع هذا ظلت آمال الجميع مرتبطة بالدورة القادمة للكونجرس عام ١٩١٨ والتى ستجدد فيها أخذ الاصوات على «تعديل انتونى » الذى يطالب للمرأة بحق الانتخاب ، وعندما أخذت الاصوات صباح العاشر من يناير ١٩١٨ بدأ واضحا مدى التغير الذى أحدثته الحركة النسائية في اتجاهات اعضاء الكونجرس فقد غير الكثيرون مواقفهم من الرفض الحازم الى التأييد لتكون النتيجة في نهاية الامر ٢٧٤ صوتا مؤيدا مقابل ١٣٦ صوتا معارضا، وعندما أعلنت النتيجة تعالت صيحات آلاف النساء المحتشدات في الخارج بالهتاف والاناشيد الجماعية ، ومع هذا فان القانون لم يتم اصداره بالفعل الا بعد ذلك بأربعة عشر شهرا أى في أغسطس ١٩٢٠ .



بعد هذا العرض لقرن كامل من كفاح المرأة الامريكية من اجل حقها في التعليم وفي التصويت، لابد ان يتبادر الى الاذهان تساؤل عن الدور الحالى للمرأة الامريكية وريثة هذا التراث من الكفاح السياسى والاجتماعى ، وسوف نواجه في هذه الحالة بمظاهر مختلفة لهذا الدور ، يمثل بعضها امتدادا طبيعيا للنشاط القديم

رغم كل ما تشيره حولها من ضجة لا تمثل غير ٣٪ من المناصب الهامة في الادارة العليا وذلك على الرغم من ان ٤٠٪ من النساء الأمريكيات يزاولن مهنة ما «(١٧)

وفي ضوء هذه الحقيقة يمكن ان نفهم تلك الشخصيات التي يعرضها كتاب «التفسير المتسبب» (١٨) والتي اختارتها المؤلفة سارا دافيدسون S. Davidson لتكون نماذج لبعض الانماط التي شاعت منذ الستينات من هذا القرن في الولايات المتحدة : تاشا Tasha الفتاة البوهيمية التي تود ان تستمتع بالحياة المنطلقة للفنانين من الشباب ، وسوزى Susie الفتاة اليسارية التي تشارك في المظاهرات واعمال العنف ضد السلطة ، وسارا Sara الصحفية التي ترصد حركة التغيير في المجتمع من خلال انعكاساتها على الشخصيات التي تروى أحداث حياتها ، ومع اختلاف الاتجاهات الفكرية والسلوكية للفتيات الثلاث الا ان الخيط الذي يجمع بينهن هو التصميم على الا يتزوجن طلبا للحياة الامنة او تحت ضغط العرف السائد « وكان هذا أشبه بالقسم الذي اقسمنا عليه فيما بيننا لاننا كنا نأمل في ان نجعل من حياتنا رحلة مشيرة بقدر الامكان حتى ولو تعرضنا لمعاناة الآلام عند الضرورة » (١٩) ، ولنحاول الان ان نصحبهن في رحلة حياتهن لنرى الى اى حد كانت مثيرة بالفعل .

فالفتره الاولى قضيتها معا في طلب العلم بجامعة باركلي ، وكن يعيشن معيشة مشتركة .

وتوضح الملاحظات التي ذكرت عن عائلاتهن انهن ينتمين الى الطبقة المتوسطة ، وان كل واحدة منهن قد مرت بتجارب غير عادية في طفولتها او مع بداية فترة المراهقة اثرت في تحديد خطوط حياتها بعد ذلك ، فسوزى اليسارية مات والدها في حادث طائرة وهى في العاشرة ، وتربت في بيت خالتها واحست بعزلتها عن الآخرين بالرغم من محاولتهم اجتذابها للمشاركة في حياتهم العادية ، وتاشا البوهيمية تعرضت لتجارب مبكرة جعلت العالم يبدو لها « مليئا بالمخلوقات الخرافية والاشباح والسياتين والشرار الخادعة والسحرة المشعوذين والضفادع التي تقفز فجأة والاغصان التي تنهش من يقترب منها » (٢٠) اما سارا فكانت تعاني من طولها الفارع الذي كان يبدو شاذا الى الحد الذي جعلها تتعرض منذ الطفولة للعلاج الطبى الذى فشل في وقف النمو المتزايد ، فكانت تشعر لذلك بالضيق وتشعر بانها لن تسعد في صداقتها مع الآخرين لانهم بالضرورة سيكونون اقصر منها ، نحن اذن امام شخصيات ذات أبعاد سيكولوجية معينة تحتاج الى تفسير تصرفاتها السلوكية ليس فقط في ضوء الاطارات الفكرية العامة لاقرائهن من الشباب الأمريكى وانما أيضا في ضوء التاريخ النفسى لكل واحدة منهن ، ومن الممكن القول بأن المؤلفة صاغت الاتجاهات المتباينة بين الشباب في صورة شخصيات تمثلها ، أو انها صاغت آراءها في الشيوعية وفي التفرقة العنصرية وفي ادمان عقاقير الهلوسة وفي اختلاف القيم بين جيلي الالباء والابناء وفي غير ذلك من الموضوعات في هذا القالب الروائى .

17. Dye, Thomas.; Who's Running America?

عرض سلامة احمد سلامة ، العربى ، العدد ٢٢٠ مارس ١٩٧٧ ص ١٤١

18. Davidson, S; Loose Change : Three Women of the Sixties, p. 141

19. Ibid. p. 16

20. Ibid, p. 26.

وقد اتفقن على ان الناس نوعان : من يعرف ومن لا يعرف ، ومع اصرارهن على الاستقلال عن ذويهن كن يحصلن على ما يردن معرفته من خلال التجربة والمحاولة والخطأ ، وكن الى جانب ذلك يسهل استهواؤهن عن طريق من يعجبن به عندما يتحدث امامهن ويتحولن بسرعة عبر الاتجاهات الفكرية المتباينة ، فسوزى تعجب بفتى يسارى ويعرفها باصدقائه المتطرفين وتخشى بينها وبين نفسها أن تبدو في نظرهم فتاة محافظة فتسايرهم وتحضر اجتماعاتهم « ولكنهم عندما كانوا يتحدثون عن الاستعمار الجديد كانت هي تفكر في الهامبورجر » (٢٣) وتروى سارا أنها ذهبت مع احدى زميلاتها لتشارك في احدى المظاهرات المؤيدة لحقوق الزوج وتحدثن عن « الآثار » في هذه التجربة السياسية الجديدة قائلة « كم كنت فخورة وانا اشعر بانتمائي لجمهرة ضخمة من الطلاب الذين يهتمون بمشكلات العالم ... لقد ودع الشباب عهد البلادة » (٢٤) ، ولكنها تفصح عن ضحالة اقتناعها بما تهتف به من شعارات عندما تحين اللحظة الحاسمة « ظللت خطط لطريقة الهروب ، وعندما وقفت فتاة زنجية وصاحت: هل انتم مستعدون لمواجهة الاعتقال من اجل عقيدتكم ؟ هتف الجمهور : نعم . ولكنى نظرت الى كاندى وقالت كل منا للآخرى : لا . ولا تخفى سارا أنها بالرغم من تلك المشاركة السياسية الظاهرية كانت تبطن ذلك الشعور الشائع بين البيض بكراهية الزوج وعندها تحدث عنهم نلمس نفس النعرة التي كانت تميز السادة البيض وهم يقفون بانتظار السفن المحملة بالاف الزوج القادمين من افريقيا للعمل بمزارعهم « الحقيقة أنني لم اكن احب الزوج وعندما كنت بالمرحلة الثانوية كان

ومهما يكن الامر فان ما يهمنا هنا هو التعرف على مظاهر ذلك « التغير المتسبب » الذى تشير اليه المؤلفة والذى يمثل ظاهرة شاعت في العقدين الاخيرين تعبر عنه لدى الشباب مظاهر الحيرة والشعور بالضيق والرغبة في تأكيد الذات والقدرة على الاختيار في مواجهة قوى ظاهرة او خفيفة دأبت على فرض سطوتها ومفاهيمها التى يراها الشباب تقليدية ومتخلفة . ومن الواضح ان اول مجال تتجه اليه سارا وتاشا وسوزى في التعبير عن هذه المشاعر هو أكثر شيء يخصهن ويشعرن بان من حقهن وحقهن التصرف فيه وهو العلاقة الجنسية ، فما يبدو لنا انحلالا انما يمثل في نظرهن احد مظاهر التعبير عن الحرية والقدرة على الاختيار « لقد قررنا ان نكون مثل نساء د.هـ. لورنس » (٢١) وبعد هذا القرار الجماعى كان على كل واحدة منهن ان تحل مشاكلها مع الجنس الآخر ، وان تظهر للاخريات مدى نجاحها في عقد الصداقات فتثور مشاعر الغيرة بل والكراهية لديهن وان لم يتم التعبير عنها صراحة ، تقول سارا « كنت احب تاشا وكرهها وكنت احسدها واشعر دائما بالزهو متى رأتى الاخرون بصحبته » (٢٢) ، ولم تتوان سارا عن المشاركة في الحفلات وعقد الصداقات وهى حريصة على أن تقص بدورها على زميلاتها مثلما يقصصنه عليها .

ومن الحوافز التى كانت تكمن وراء هذا الاقبال على تجربة كل ما هو جدير برغبة الفتيات في الظهور بمظهر العارفات حتى لا يرميهن احد بتهمة يافن منها وهى الجهل بالاشياء ،

21. Ibid. p. 16

22. Ibid, p. 1

23. Ibid, p. 77

24. Ibid, p. 60

نصف الطلبة من الزنوج وهذا يعنى انه لم يكن في وسعى أنا وزميلاتي ان نتوجه الى الحمام منفردات او نمضى في الردهات دون ان نتوقع المتاعب ، وخزة سكين او جذب الشعر أو لسعة لفافة تبغ من يدري ؟ وكان يجلس امامي في حجرة الدراسة طالب زنجي كنت الاحظه وهو يخرج برطمانا من مادة دهنية كنت أظنها شحم خنزير وياخذ منها ليدهن شعر رأسه ولهذا كنت كلما مررت بأشخاص من الزنوج أشعر وكأنني أشم رائحة شحم خنزير (٢٥) ومع هذا فان ساراتذكر على لسان احدي الشخصيات « ان هذا الجيل يرى العالم بطريقة تختلف عن الاجيال السابقة » (٢٦) ، ويبدو ان الرؤية الجديدة ليست جديدة بالفعل الا في النواحي التي لاتحيد كثيرا عن الاطارات الفكرية التي تعمل وسائل الاعلام الامريكية بشتى الاساليب على تدعيمها والمحافظة عليها ، فتصوير الاتجاه اليسارى يعبر عن حرص واضح على اظهار انصاره الذين تأثرت بهم سوزى بصورة منفردة تجعل القارئ يرى لحالها ويتمنى لو انها نبذت صحبتهم واقلعت عما تسايروهم في ادائه او قوله .

فهي - اى سوزى - تأثرت بالاتجاه اليسارى نتيجة صداقتها بواحد من الشباب المتطرفين يدعى جيف Jeff خلال الفترة الحرجة من حكم الرئيس جون كنيدي عندما تعرض العالم لخطر اشتعال الحرب بسبب ازمة الصواريخ الروسية في كوبا ، وكان يصحبها معه في المسيرات والمظاهرات العنيفة التى كان يقع خلالها التصادم مع رجال الشرطة ، وتشعر سوزى بالاثارة وتردد اعجابا بصديقها وهو يقف بين اقاربه خطيبا

يحرصهم على الصمود ومواصلة النضال حتى تجاب المطالب ، وفي حين تراه سوزى في هذه الصورة المثيرة للاعجاب يراها جيف موضوعا لمتعته الخاصة ويلج عليها رغم ما تظهره من ضيق مسببا لها آلاما جسمية ونفسية ترهق اعصابها فتعتمد الى العلاج دون أن تذكر ذلك لاحد ، وتقدم المؤلفة وصفا للخلفية الاجتماعية التى نشأ فيها جيف عندما صحب سوزى لزيارة عائلته فتقول « كان المظهر الخارجى للمنزل عاديا كغيره من المنازل المجاورة ولكنه في الداخل كان أشبه بالغابة : ستائر من الخرز ، زهور صناعية ، والالف من الكتب والصحف واعلانات السينما معلقة على الحوائط وازواء ملونة ومرايا وصور لتروتسكى وفرويد ، وكان جيف أسعد زملائه حضانظرا لان والديه كانا بدورهما على فطرتهما ، فلم يشعر هو بالتالي بحاجة على الاطلاق لان يثور على ما يحملانه من قيم ، لم يتعرض كغيره لمشاعر الذنب لانهما لم يمارسا معه اية عملية كف جنسي ، ولم يكن يبالي بالاهتمامات البرجوازية بالنسبة لمراعاة النظافة ورائحة الجسم والشعر » . (٢٧) ، اما عن موقف سوزى من كل ذلك فانها « كانت تخاف من الشكوى حتى لايتهمها بالبرجوازية ولم تكن تحب ان يقال عنها ذلك ، ولهذا فهو على حق طالما انه يعتقد ان هذه الكيفية المناسبة لحياتهما ولهذا تحرص سوزى - عندما يصحبها الى السينما ان تلتقط رايه عند خروجهما منها ليصبح هو نفسه رايها » (٢٨)

وبالرغم من تبين الاتجاهات التي اختارتها الفتيات الثلاث الا ان بعض السمات المشتركة كانت تجمع بينهن وتعبر في نفس الوقت عن جيلهن من الفتيات الأمريكيات : جيل

25. Ibid, p. 57

26. Ibid, p. 78

27. Ibid, p. 83.

28. Ibid, p. 84.

ما يربط المرأة بالرجل في هذا المجال حتى تتغير النظرة التقليدية للمرأة وتعامل من جانب الرجل كند له وليست صيدا يرمى الى اللحاق به ، وقد تتطرق بعض المناديات بهذه الشعارات الى حد المطالبة بانعزال النساء في مجتمعات خاصة بهن ، يوفرن فيها سائر متطلبات حياتهن دون حاجة الى الارتباط بالرجال بآية صورة من الصور .

ومن امثلة هذا التطرف ماترويه المؤلفة عن زيارتها للخلية النسائية رقم ١٦ في بوسطن حيث قرأت منشورا بالمبادئ الرئيسية التي تنادى بها ومنها معارضة نظام الاسرة المكونة من زوجين واطفالهما ، وحض غير المتزوجات على البقاء بغير زواج ، والمتزوجات بهجر أزواجهن وتحذير النساء من العلاقات الجنسية ومن الحمل ومن شراء أدوات التجميل ، (٣١) وقد ساعد على هذا التطرف ما يشيع بين النساء من شواهد وأحاديث عن مظاهر القهر من جانب الرجال بالرغم من تلك الحرية السلوكية الواضحة التي يتمتعن بها ، فمثلا تذكر احدهن « ان القوة في أيدي الرجال بينما تحرم النساء منها، فهن كالسود يعاملن باعتبارهن في الموضع الأدنى ويحافظ الرجال على إبقائهن خاضعات لهم » (٣٢) .

وتروى سارا انها - بعد تخرجها - في نهاية الستينيات وجدت صعوبة في العمل كمحررة صحفية « فمعظم الصحف ومحطات التلفزيون كانت ترفض تشغيل النساء اما لانهن قد يتركن العمل بسبب الزواج او لعدم امكان ايفادهن ليلا الى المهام الصحفية وهن وحيدات ، او لعدم قدرتهن على حمل الاجهزة

الستينات الذي عاصر ثورة الطلبة في أوروبا والماساة الفيتنامية ومصرع الرئيس الامريكي، وانتشار الازياء النسائية القصيرة والذي رفع الشباب فيه شعار « لاثق فيمن تجاوزوا الخامسة والعشرين » ، من هذه السمات مثلا الاصرار على الانفصال عن معيشة الاسرة ، وفي نفس الوقت الحاجة الى الارتباط بالجماعة العمرية التي تحمل نفس القيم والآمال الجديدة . تذكر المؤلفة مثلا أن تاشا « اعجبت بفكرة أن تكون هي مؤلفة أغنيتها وصانعة حياتها » (٢٩) ، وعندما اعتزمت سارا الانفصال عن صديق لها في العقد الرابع من عمره كانت تردد « لم يكن باستطاعتي أن أنمو وأنا معه ، فهو لم يكن متفتحاً على الناس او الجماعات ، كان يحب التكرار وأنا أحب الاكتشاف ، كان يشرب الخمر في حين كنت أدخن المخدرات . لقد كنت بحاجة لقرين يصاحبني في عملية الاسكتشاف » (٣٠) ولكن كان من الواضح ان الشعور بالذاتية المستقلة قد غلبت عليه المفاهيم التي شاعت في فترة الستينيات تحت اسم « الثورة الجنسية » والتي كانت ترمي الى التخلص من كل ما يرمز الى كون المرأة متاعا خاصا بالرجل ، والى اعتبار الغيرة عاطفة برجوازية ينبغي التخلص منها ، والى مواجهة مظاهر الكبت الجنسي بالتعبير الحر عن الجنس . وكانت مثل هذه الدعاوى تتناقض بعضها مع بعض احيانا ، فهناك من ناحية رغبة في التخلص من قيود الزواج التقليدي وميل الى عقد الصداقات واختيار أنماط جديدة من السلوك الجنسي بين الرجال والنساء ، وهناك من ناحية أخرى تمرد على القيمة التقليدية لجسم المرأة كموضوع جنسى ورغبة في التخلص من كل

29. Ibid, p. 65.

30. Ibid. p. 211.

31. Ibid, p. 214.

32. Ibid, p. 179.

الثقيلة اللازمة للعمل ، وقد أرسلت مائة طلب للعمل فوصلتني ثلاثة عروض فقط « (٣٣) ، وقد ربطت بعض الجمعيات النسائية بين القوة والقدرة على حمل السلاح واستخدامه، وتروى سوزى كيف أنها حضرت اجتماعات إحدى هذه الجمعيات وتدربت مع عضواتها على استخدام البندقية وحضرت مناقشاتهن حول كيفية تجنيد النساء العاملات فترة نشاطها اليسارى الثورى - عانت الكثير من الآلام والاقوات العصبية والعلاقات المحطمة (٣٤) .

وتصلح علاقة سوزى بصديقها جيف وما آلت اليه في نهاية الأمر مثالا لتلك « الثورة الجنسية » او « الثقافة الجديدة » التى شهدتها مجتمع الستينيات فى أمريكا ، فقد تأثرت باتجاهه اليسارى وشاركته فى كل أنشطته وأعمال العنف التى قام بها مشاركة التابع المعجب بقائده وعلى حد تعبيرها « لم تكن تفضله الا فى لعب الورق » وقبلت سوزى ان تعيش معه دون زواج وأن تنجب رغم ارادتها طفلها سام وقطعت تقريبا صلاتها بذويها ، وتعرضت لتجربة التحرر الجنسى مع أصدقائه أيضا : وفى نهاية الامر واجهت مرحلة مراجعة النفس عندما أصبحت أما . وكانت البادرة عند حضورها الجلسة التى سيحكم القاضى فيها اما بحبس جيف او باطلاق سراحه « فاذا تم حبسه امكنها ان تشعر بالحرية لعدة سنوات » (٣٥) ، وعندما حكم القاضى بالبراءة اصابها نوع من الدھول، ثم أفاقت سريعا على أصوات الهتاف من جانب أنصاره فتوجهت اليه وهناته متظاهرة

بالفرح والابتهاج ، وعندما عادت لمنزلها وخلت لنفسها بدأت ثورتها على الوضع الذى قبلته راضية من قبل . « كانت غاضبة من الرجال، ومن سيطرة الذكور على المجتمع ، ومن الاغلاط التى علمها اياها جيف ، فقد كان يهاجم الرياء فى كل مكان فيما عدا بيته » (٣٦)، وعندما مرض جيف زادت كراهيتها له « كانت تكره اعداد الحساء له وتكره سماعه وهو يتمخط وتكره رائحة ملابسه وعندما توجهت لشراء الدواء له كانت تود لو التت بنفسها امام السيارات ثم سجلت فى مذكراتها اوصافها كما يلى : « ذاتيتى ، ثورية - هيبية - كاليفورنية - امرأة - محبة - صديقة - ام » (٣٧)

وبدأت سوزى حياتها بأسلوبها الخاص بعد أن انفصلت عن جيف باحثة لنفسها عن عمل واتصلت بالجماعات الثورية والنسائية فترة من الزمن ، وبدأت رحلتها فى كثير من أنحاء العالم ، ولم يقل حماسها لمبادئ الحرية الجنسية وانما بدأت فقط تغير رأيها فى اليسار الجديد بعد أن تأكدت من أن طريق النضال مازال طويلا وأن الثورة لن تقع فى فترة حياتها وتنتهى الى اظهار رغبتها فى أن تحيا من جديد حياة عادية (٣٨) وتعود الى موطنها باركلى « وعادت الكثيرات - مثل سوزى - ممن تركن عملية البحث عن العالم الحقيقى واكتشفن ان باركلى لا تقل فى هذا المجال عن غيرها وخاصة بعد أن أصبح لديهن أطفال يذهبون الى مدارس حقيقية ويتناولون طعاما حقيقيا . فجذورهن ترتبط بأرض

33. Ibid, p. 117 .

34. Ibid, p. 223.

35. Ibid, p. 221.

36. Ibid, p. 222.

37. Ibid, p. 219.

38. Ibid, p. 257.

فينفى رؤيته لما تراه هى ولكنها تؤكد لنفسها ان الناس لا يرون منها الا صورة واحدة تختلف عما تراه هى حقيقة فى المرأة ، وتمر بها فترات من الشعور بالكآبة وخاصة عندما ترى أحد أصدقائها ذات يوم يسير بصحبة زوجته يتنزهان ومعهما طفلان يجريان معا فوق الحشائش الخضراء وتمنت لو أن لها أسرة كذلك وترد بينها وبين نفسها « لقد فاتنى القارب وها هى القوارب الأخرى تهم بالرحيل وسوف تفوتنى هى أيضا » (٤٣) ، ومع تزايد الشعور بالاكئاب بدت بعض الاعراض المرضية تعترىها حتى أنها كانت تشعر وكأنها قد عادت مرة أخرى طفلة فى السادسة من عمرها تخاف الظلام والموت وتخيّل الاشباح ترصد لها وراء كل شجرة تقابلها وتحلم بأن شخصا ما قد أطلق عليها الرصاص فتذهب من نومها فزعة وتعرض نفسها على الطبيب الاخصائى فيفسر لها حلمها بأن جزءا ما من ذاتها يريد أن يموت ، وأن هذا من شأنه ان يسمح لروحها بالانطلاق الى مستوى أكثر سمواً، وكانما أعطاها الطبيب إشارة البدء لتبحث عن تلك الجماعات الدينية التى بدأت تنتشر فى السبعينيات من هذا القرن بتأثير الفلسفات الهندية والافكار الصوفية .

وانتظمت تاشا أولا مع إحدى الجماعات التى يفودها هانز الشاب الذى عاش فترة طويلة فى الهند وعاد لوطنه ليدعو غيره الى حياة التأمل ، واستمعت تاشا اليه وهو يذكر الاساليب المختلفة : عد الانفاس او تكرار الادمية او التأمل فى لهب الشمعة او الجلوس

باركلى حيث التاريخ المشترك والثقافة التى يبنينها بأنفسهن » (٣٩) كما تقول المؤلفة التى تنهى آخر صفحات النشاط السياسى لسوزى بما أبدته لها من استنكارها لما يقوم به جيش التحرير التكافلى فى أمريكا باعتبارهم مجموعة من المجانين ، وباعلانها انها قد اختارت الخدمة الطبية مجالا لنشاطها المقبل (٤٠) وعندما تشارك أهلها إحدى نزهاتهم الخلوية تبدى أسفها لحرمانها من جو الأسرة الصغيرة كغيرها ، وفى نفس الوقت تبدى تخوفها من أن امرأة مثلها خاضت كل هذه التجارب لن تفلح فى ذلك ، وتنتهى الى أنها مسألة زمن ، وتبدى رأيها فى المذكرات التى سجلتها المؤلفة عن حياتها - أى سوزى - قائلة « اننى أراها ضربا من الجنون فقد كنا كالأطفال المشاكسين وأنا الآن أرغب فى التغيير ولكن على أن يتم بصورة أهدأ » (٤١) .

اما تاشا التى كانت تهوى حياة الفنانين البوهيمية فانها بدورها تحيا كل لحظة فى حياتها مستقلة بمعيشتها فى سكنها الخاص وتقول لواحد من أصدقائها « انك تحب المستنقع الراكد الذى انت فيه وهذا ما يبدو فى عينيك ، لأنك لست مستعدا أن تدفع الثمن ولو انك تريد التغيير حقيقة لبادرت به وواجهت نفسك ، ولكنها تخاف أن تكون وحيدا وتحتاج دائما لمن يسمع شكواك » (٤٢) وترتدى تاشا ملابس الهيبيز وتشاركهم حفلاتهم وصخبهم الى أن تنظر فى مرآة صغيرة ذات يوم فتفاجأ بوجهها وكأنه صبغ بلون اخضر فتسال الجالس بجوارها عن ذلك

39. Ibid, p. 319.

40. Ibid, p. 359.

41. Ibid, p. 359.

42. Ibid, p. 73.

43. Ibid, p. 194.

ولم تكن حياة سارا الصحفية أقل إثارة من حياة غيرها من صديقاتها فالثورة الجنسية تركت بصماتها الواضحة على سلوكها حتى وهى فى غمار جولاتها الصحفية ، خاصة وأنها كانت شبه متخصصة فى التحقيقات الصحفية عن جماعات الشباب والاتجاهات الحديثة ، وقد خاضت سارا تجربة المخدرات وعقاقير الهلوسة منذ فترة مبكرة فى حياتها ، وعندما أبلغت أمها تليفونيا بتجربتها الجديدة صاحت فيها : أمن أجل تدخين المخدرات عملنا وإدخرا وأرسلناك بعيدا للدراسة؟ ولكن سارا كانت تريد معرفة كل شيء بعد أن قسمت الناس إلى نوعين فقط : من يعرف ومن لا يعرف . وانطلقت فى مغامراتها الصحفية وشعرت بلذة الارتباط بالعمل وفرحة الإنجاز والإبداع وهى تصور ذلك قائلة « كنت أسارع فى الدقيقة التى أستيقظ فيها إلى الراديو أبحث فيه عن الأخبار بين المحطات المختلفة وقلبي يدق ، لقد أصبحت أسيرة الأنباء بحيث كانت أية مظاهرة أو تمرد تجعلنى فى التوفيق كل برامجى المسائية وأهرع إلى الشارع ، وكنت أشعر بتوتر الأعصاب عندما يمر اليوم دون زيارة لموقع أو مقابلة لزعيم » (٤٧) ولكن هذا كله لم يعوضها عن الشعور بحاجتها للانجذاب ، وخاصة عندما لمحت صورة باحدى الصحف لصديقتها سوزى ضمن تحقيق عن الثورة والعنف وقد وضعت طفلها على حجرها ، تقول سارا « بدأت أبكى فليس عندي طفل مثلها وبدأ لى وجودى عقيما وتملكتنى فكرة انه كان أولى بى البقاء فى موطنى باركلى » (٤٨) ، وزادت حدة شعورها بالاكئاب عندما وجدت نفسها تجمع فى عقلها بين سائر الاتجاهات الشبابية دون أن تنتمى

ومحاولة إفراغ الذهن من كل ما يزدحم فيه من أفكار ، وعندما سألته أحد الحاضرين عن جدوى ذلك أجابه بأن الهدف هو البحث عن السلام الداخلى ، وطالبه بأن يفلق عينيه ويركز انتباهه فى قلبه معتبرا إياه شمسا ذهبية تذيب كل السحب المظلمة وتجعله يشعر بالدفع ، وتساعد الطاقة على أن تفيض من القلب إلى الكتفين ، ثم تنتشر منهما بواسطة التنفس العميق إلى الذراعين فالكفين فالأصابع . وسجلت تاشا فى مذكراتها « أن نسمة جديدة أصبحت تهب على حياتي وقد بدأت أشعر بشيء غريب » (٤٩) ومرة أخرى « لقد أصبح عالم الصوفية هو عالمي الذى أستطيع الشعور بالاسترخاء فيه ، لقد خرجت عن منطقة الخطر » (٥٠) ، وانضمت لأحدى جماعات التأمل التى تحيا فى منطقة غير مأهولة بالسكان ، ومارست معهم شعائره التى كانت تجمع بين الغناء والرقص بطريقة خاصة إلى جانب فترات التأمل واعداد الطعام ونواحي المعيشة الأخرى ، وراقت لها حياتها الجديدة لأنها بدأت تتخلص من خوفها القديم من الزمن والموت ، ولاحظت أنها قضت أسبوعين كاملين دون أن تفكر مرة واحدة فى النظر إلى وجهها فى المرآة ، وقبل أن تغادر المكان قابلت تاشا الزعيم الروحي لهذه الجماعة فى كهفه الذى يحيا فيه حياة التأمل وصارحها بأن مشكلتها التى تعوق روحها عن الإطلاق أنها تحيا أسيرة لعواطفها ، وعندما همت تاشا بسؤاله عما إذا كان باستطاعتها أن تغلب على ذلك الأسر كانت إجابته أسرع من سؤالها : نعم تستطيعين . (٤٦)

44. Ibid, p. 263.

45. Ibid, p. 264.

46. Ibid, p. 267.

47. Ibid, p. 142.

48. Ibid, p. 204.

ولعلها محض مصادفة ان تكون السطور الاخيرة التى تسجلها سارا دافيد سون فى كتابها « التغير المتسبب » تلك التى تعبر فيها عن سعادتها وهى صوتها فى انتخابات الرئاسة الامريكية عام ١٩٧٦ ، وكأنها تذكرنا بتلك النماذج النسائية الرائدة التى ناضلت طوال « قرن من الكفاح » من اجل منح المرأة الامريكية حق الانتخاب ، ومن المؤكد انه لم يدر بخلدهن اطلاقا ان تكون بانتظار ثورتهن السياسية ثورة نسائية اخرى تحمل اسم « الثورة الجنسية » او « الثقافة الجديدة » .



هذه الثورة الجنسية التى شاعت مظاهرها بين الشباب الامريكى والاوروبى منذ الستينات من هذا القرن كانت لها آثارها الواضحة فى عدة ميادين من بينها ظاهرة انتشار حالات « الامهات غير المتزوجات » فقد بلغت حالات الحمل غير الشرعى فى انجلترا مثلا خمس عدد حالات الحمل عام ١٩٧٠ بوجه عام ، وتعالج سالى ماكنتاير S. Macintyre هذه الظاهرة فى كتابها « عازبات حوامل » (٥٢) الصادر عام ١٩٧٧ محاولة القاء الضوء على بُعد هام من ابعادها ، وهو الخاص بالاتجاه المحتمل الذى يمكن ان تلجأ اليه الفتاة الحامل من بين عدة بدائل هى : الزواج من الاب المفترض ، او الاجهاض ، او الاحتفاظ بالطفل مع عدم الزواج ، او عدم الزواج مع ترك الطفل للتبنى ،

بالفعل لأى منها ، وشعرت بأن حياتها ، وان كانت تبدو غنية بالمشاغل والاهتمامات الخارجية ، الا انها تئن من وطأة الفراغ الداخلى ، وعبرت عن هذا كله مع احدى صديقاتها، وانتهت الى الاعتراف بأنها اصبحت تشعر باليأس وبأنها تكره حياتها بل وتشمئز من نفسها « (٤٩) » .

وفى حين اتجهت سوزي نحو الخدمة العلاجية كحل لازمتها النفسية ، واندمجت ناشا فى الجماعات الصوفية الهندية فان سارا وجدت ملاذا لها من مشاعر الاكتئاب التى تملكها لدى جماعات الشباب التى اختارت العودة الى الطبيعة بعيدا عن كل ما يذكر الانسان بحضارة العصر ، فانتقلت لجماعة النهر وطافت معهم وسط الاحراش والبراري واستحمت فى الينابيع الدائنة واستلقت فوق الزهور البرية تتأمل النجوم ، وتنبت لحقيقة هامة خلال فترات الصمت الطويلة التى كانت تمر بها وهى انها لم تكن فى حاجة لمعظم الكلمات التى تعرفها ، وبأن بعض هذه الكلمات لم يكن له مدلول حقيقى على الاطلاق ، وان العقل - فى غيبة الحديث المسموع - يكون اقدر على استحضار الكثير من الذكريات والاحلام القديمة ومقاطع الاغاني من الاعماق (٥٠) ، وعبرت سارا عن هذا الاتجاه الذى انضم اليه مئات الشباب فى تجمعات خلوية متناثرة بقولها « كان نداء عام ١٩٧٠ : فلنعد الى الارض ولنعيش فى قبيلة حتى نعثر من جديد على جنة عدن » (٥١)

49. Ibid, p. 245.

50. Ibid, p. 312.

51. Ibid, p. 235.

52. Macintyre, S; Single and Pregnant,

وقد يتبادر الى الذهن أن زواج الفتاة من الاب المفترض هو خير الحلول لمشكلتها ، ولكن الدراسات التي أجريت حديثا اوضحت ان مثل هذه الزيجات تنتهي غالبا بالفشل ، ولم يعد الاخصائيون الاجتماعيون والاطباء ينصحون الام بمثل هذا الحل الا في الحالات التي يشعرون فيها بأنه لا مناص من ذلك ، اما بالنسبة للاجهاض فانه يمثل احد الحلول المعروفة منذ زمن طويل ، وقد حرّمته كثير من الدول في تشريعاتها المنظمة لاحوال الاسرة ، ثم بدأت تعاود النظر في أمر السماح به بعد الضغوط المتوالية من جانب المهتمين بهذه الناحية باعتبار انه وسيلة لانقاذ صحة الام البدنية والنفسية وقد اوضحت الاحصائيات في بريطانيا بعد عام ١٩٦٨ أى بعد صدور التشريعات المنظمة لعملية الاجهاض ان عدد الانسات الحوامل اللواتي اقبلن على هذه العملية قد ارتفع بسرعة من ١١١٢٠ حالة عام ١٩٦٨ الى ٦١.٣٦ حالة عام ١٩٧١ ، اما الحالات التي انتهت بالزواج من الاب المفترض او بتبني الطفل غير الشرعي فانها قد انخفضت كما يتضح من الجدول التالي :

وككل ظاهرة اجتماعية يلاحظ ان هذه البدائل تتفاوت اهميتها من زمن لآخر ومن مكان لآخر بحسب السياسة الاجتماعية والتشريعية القائمة ، فالتبني مثلا كان ينظر اليه قبل الحرب العالمية الثانية على انه الحل الامثل ، ثم اصبح الجمع بين الامهات غير المتزوجات واطفالهن امرا مفضلا بعدها ، بعد ان اصبحت الحكومات اكثر استعدادا لبدل مزيد من الرعاية لمثل هذه الحالات . ومن اجل توفير جو من الحنان الطبيعى للطفل في السنوات الاولى من حياته وبعد ان انتشرت الاراء السيكولوجية التي تفسر ظاهرة الانجاب غير الشرعى على اساس انها استجابة لرغبات لاشعورية لدى الام وليست فقط نتيجة الانقياد وراء علاقة جنسية وقتية ، وبالتالي يصبح من حق هؤلاء الامهات ان يحتفظن بأطفالهن ، ومنذ نهاية الخمسينات وبداية الستينيات شاعت من جديد الاراء التي تحجد عملية التبني على اساس ما حدث من تطوير في التشريعات المنظمة له وفي دور الرعاية الخاصة بهؤلاء الاطفال ، مما يسمح لها بان تساعد على النمو السليم للطفل اكثر مما تستطيعه الام بقدراتها المحدودة .

| نسبة حالات التبني | نسبة حالات الزواج | نسبة حالات الاجهاض | السنة |
|-------------------|-------------------|--------------------|-------|
| ٤٤٩ | ٤٧٩ | ٧٢ | ١٩٦٨ |
| ٤٠٦ | ٤١٤ | ١٥٤ | ١٩٦٩ |
| ٣٦٨ | ٤٠١ | ٢٣١ | ١٩٧٠ |
| ٣٣٨ | ٣٤٧ | ٣١٥ | ١٩٧١ |
| ٣١٣ | ٣٠ | ٣٨٧ | ١٩٧٢ |

بالاطباء والمختصين في العيادات الطبية التي يترددن عليها ، كما أجرت العديد من المقابلات المسجلة معهم ومع الرجال الذين ارتبطن بهم في فترات مختلفة قبل الوضع وبعده ، وعندما أرادت ان تتبين الكيفية التي استطاعت بها الفتاة ادراك أنها أصبحت حاملا واستجابتها لهذا الادراك ، أظهرت الدراسة وجود أربعة أنماط من هذا الادراك :

أولها : النساء اللاتي لديهن خبرة واسعة بالنواحي البيولوجية للحمل والولادة ، وبالتالي توقعن الحمل حتى قبل ظهور أية دلائل تؤكد وقوعه وهرعن الى المختصين للتأكد من شكوكهن او نفيها .

وثانيها : النساء اللاتي لديهن درجة معقولة من المعرفة الطبية بدلائل الحمل وبالتالي تأكدن من وقوعه عندما استمرت الاعراض التي لفتت نظرهن أكثر مما ينبغي .

وثالثها : النساء اللاتي كان توقع الحمل عاليا لديهن ولكن دون أساس ادراكي كاف ، ولهذا كن يرجعن ذلك التوقع الى المعرفة الحدسية حتى ان احداهن صممت على اعتقادها بوجود الحمل بالرغم من ان نتائج الاختبارات الأولية كانت سلبية .

ورابعها : النساء اللاتي لم يدركن اطلاقا نهن حوامل الا بعد ان تأكدن من غيرهن ، وكن يفسرن ما يظهر لديهن من اعراض على أساس انها ناتجة عن أسباب أخرى .

وبدراسة العلاقة بين هذه الحالات وبين المتغيرات المختلفة تبين وجود علاقة مثلا بين الانجاب للاجهاض وبين الطبقة الاجتماعية ، فالمتنيمات لطبقة اعلى كن أكثر ميلا لانهاء حالات الحمل بهذه الطريقة ، كما ظهرت علاقة أيضا بينه وبين الفئة العمرية أخذت شكل منحني يعبر عن الزيادة في حالات السن تحت ١٦ سنة وفوق ٢٥ سنة ، وارتبطت حالات التبني ايجابيا بالطبقة الاجتماعية ودرجة التعليم ، وسلبيا بالفئة العمرية بمعنى ان الانسائ الحوامل اللاتي احتفظن باطفالهن كن أكبر سنا وأقل تعليما ومن طبقات اجتماعية أدنى من الامهات غير المتزوجات اللاتي اتجهن الى بدائل أخرى ، وتبين أيضا وجود علاقة بين ظاهرة الانجاب غير الشرعي وبين الظروف العائلية السيئة والقدرات الذهنية الضعيفة والعلاقات الشخصية المضطربة ، ويوضح الجدول التالي العلاقة بين البدائل المختلفة (الاجهاض - الزواج - الولادة غير الشرعية) وبين العمل الذي تقوم به الام ، وذلك حسب نتائج البحث الذي أجرى في إحدى المدن البريطانية عام ١٩٧٢ مما يوضح الارتباطات السابقة :-

وقد تتبعت الباحثة ٣٦ حالة من حالات العازبات الحوامل وافقت على التعاون معها في الدراسة ، منهن ثلاث حالات في سن الخامسة عشرة ، وأربع حالات في سن السادسة عشرة وثلاث حالات في السابعة عشرة ، وأحدى عشرة حالة في الثامنة عشرة ، واستعانن في ذلك

| البدائل | حكيمات وطالبات وموظفات فنيات | موظفات كتابيات | عاملات ماهرات | عاملات غير ماهرات |
|-----------------|------------------------------|----------------|---------------|-------------------|
| الاجهاض | ٦١٩ - | ٢٨٤ | ٢٢٥ | ١٨٥ |
| الزواج | ٣١ | ٥٣٩ | ٦٠٧ | ٤٨٢ |
| ولادة غير شرعية | ٧١ | ١٧٧ | ١٦٨ | ٣٣٣ |
| جملة | ١٠٠ | ١٠٠ | ١٠٠ | ١٠٠ |

قطع المجرى العادى لحياتهن ، اما النساء اللاتى اعتبرن هذا الحمل غير الشرعى أزمة فقد ارجعن ذلك الى انهن لم يكن على استعداد - على الاقل فى المستقبل القريب - لحدوثه ، وكانت اكثر الطالبات من هذه الفئة ، وكذلك النساء المنتسبات الى اوساط اجتماعية لا تفصل بين الحمل والزواج الشرعى ، وبالتالي تعتبر الحمل غير الشرعى عاملا من شأنه تأخير الزواج الشرعى فيما بعد .

وتعتبر عملية اتخاذ القرار مرحلة هامة فى حياة الام غير المتزوجة بالنسبة للبدائل المختلفة والقدرة على اختيار احدها . وقد اثبتت الدراسة ان مثل هذه العملية لا تأخذ الصورة المعروفة عن اتخاذ القرار فى ضوء الادراك العقلى الشامل والتمحيص المتأنى لكل واحد من البدائل المعروضة للاختيار ، وانما تأخذ صورة من المقارنات المتوالية والمحددة بظروف ذات طبيعة خاصة لا تسمح بذلك التمهين العقلى المطلوب فى عمليات اتخاذ القرارات ، ولا يكفى فى مثل هذه الحالة ان تتجه الام الى تفضيل الاجهاض او الزواج مثلا طالما ان الطبيب لا يوافق على اجراء العملية او ان الاب المفترض لا يوافق على الزواج ، ومن ناحية اخرى فان التفصيلات التى تساعد على حسن اتخاذ القرار المناسب قد لا تكون متوفرة بالدرجة الكافية ، فالطبيب الذى تستشير المرأة قد يعرف الكثير عن الحمل والولادة والاجهاض ، ولكنه لا يعرف الا القليل عن التبنى والمضاعفات الاجتماعية التى يمكن ان تحدث نتيجة الاجهاض ، كما ان الظروف الصحية او الاقتصادية قد لا تسمح باجراء عملية الاجهاض بالرغم من انها قد تمثل الحل الامثل للحالة ، كما ان هذا الحل قد يعزى الوصول اليه ، وتصبح عملية اتخاذ القرار المناسب صعبة للغاية بسبب عدم القدرة على التوفيق بين

وتذكر الباحثة بالنسبة لاستجابة الفتاة لادراكها انها حامل - ان معظم الدراسات الادبية والعلمية فى هذا المجال كانت تشير الى ان هذا الادراك سوف يسبب لها صدمة ومشكة متعددة الجوانب يكون عليها ان تواجهها ، ولكن مقابلات الباحثة مع النساء اوضحت وجود اختلاف بينهن فى هذه الناحية فبعضهن اظهرن ابتهاجا بتوقع ولادة الطفل وشوقا للانجاب ، وكانت المخاوف المصاحبة للحمل ترتبط فقط بالتكاليف المادية التى ستترتب على الحمل والانجاب ورعاية الطفل فيما بعد ، وبعض النساء اشرن الى وضعهن بعد ثبوت الحمل على انه يمثل مشكلة بالرغم من ابتهاجهن به ، ورغبتهن فى الانجاب . وكان العامل المؤثر فى نظرتهم للحمل كمشكلة يتمثل فى خوفهن من عدم رغبة الاخرين فى الارتباط بهن وباطفالهن بعد الانجاب ، واظهرت بعض النساء خيبة الامل بالنسبة لثبوت الحمل فى وقت لم يخططن له ، ومع هذا فلديهن رغبة فى الانجاب ولكن يضايقهن عدم استعدادهن فى ظروفهن القائمة لاستقبال الطفل الجديد ، اما الطائفة الرابعة فقد اظهرت الضيق الواضح من الحمل وعدم الرغبة فى الانجاب والنظر الى الموقف كمشكلة خطيرة ، وعبرت احدى النساء عن صدمتها بقولها ان الامر كان سيمثل فضيحة لها لو انه اتصل باحدى معارفها فكيف تتصرف اذن وهي المسئولة عن كل ما حدث ، ويمكن بوجه عام توزيع الاستجابات السابقة بين موقفين رئيسيين : الموقف الذى يعتبر الحمل غير الشرعى أزمة ، والموقف الذى لا يعتبره كذلك . فالنساء اللاتى لم يعتبرنه أزمة اظهر بعضهن العزم على الزواج بالاب المفترض وكن من بيئات اجتماعية تعتبر ان الوضع الطبيعى لاية فتاة هو الزواج والحمل والانجاب ، وبالتالي كن ينظرن الى ما حدث على انه امر طبيعى حدث قبل موعده المناسب لا على انه امر طارئ

ويعتبر الوالدان وخاصة الأم من اهم الاطراف التي يكون لاستجابتها تأثير واضح في الموقف وفي اسلوب المرأة في اختيار احد البدائل الممكنة ، وعندما يبدى الاب المفترض تعاوناً في تحمل المسؤولية تكون هذه المواجهة مع الوالدين اكثر سهولة . وتختلف استجابة الوالدين بين العنف الشديد وبين التفهم وتقبل الامر كمشكلة تقتضى ان يتعاون الجميع في حلها ، وقد تبدأ استجابة الوالدين بالعنف اولاً ثم يتحولان من الشعور بأنه ازمة الى الاقتناع بأنه ليس كذلك عندما تؤكد لهما ابنتهما انها بسبيل الزواج من صديقها ، وقد لا يمثل الموقف ازمة للوالدين منذ البداية في بعض الاحيان ويعتبرانه نوعاً من التجارب التي تمر بها الفتيات وقد تضايقهما فكرة الاجهاض اذا كانا يودان لنفسهما ان يكونا جدين للطفل المرتقب ، ويتدخل كثير من الاباء والامهات في نوع الاختيار الذي تلجأ اليه الانسة الحامل فقد يحذون الاجهاض او يعارضونه ، وقد يرضون عن زواجها كحل للمشكلة وقد يعترضون بشدة على ذلك ويشترطون عليها الموافقة على ما يرونه من علاج للموقف حتى يمكن تقبلها في الحياة العائلية من جديد، وتعمل بعض النساء في حالات الحمل غير الشرعى الى اخفاء الموقف تماماً عن الوالدين بعد تقرير نوع الاستجابة من جانبهما وتتخذ اجراءات انهاء الموقف بالاجهاض دون علمهما ، او قد يعلمان به في اللحظات الاخيرة .

وتدخل الزميلات كطرف ثالث في مجموعة الاطراف التي تميل الانسة الحامل الى مكاشفتها بحقيقة الامر ، وقد تكتفي باثنتين من هذه الاطراف فتتحدث مع صديقها والديها فقط دون صديقاتها، وقد تتحدث مع صديقها وصديقاتها فقط دون والديها، او مع صديقاتها ووالديها فقط ، وقد تتحدث مع هذه الاطراف

الرفبات والمصالح المتعارضة للام والطفل المتوقع والاب المفترض والاهل والاسرة التي ستقوم بالتبني ، وغير ذلك من الاطراف المشاركة في الموقف .

هذه الاطراف جميعاً ذات تأثير في اصفاء صبغة معينة على عملية الحمل غير الشرعي للمرأة حتى وان لم يتم ابلاغها بذلك فعلاً لان هذه المرأة لن تتصرف الا وفق ما تعتقد انه سيمثل استجابات متوقعة من كل واحد من هذه الاطراف ، وعندما تصارح طرفاً منها بالفعل فان الحديث سوف لا يدور حول الاجراءات العملية لعلاج الموقف فحسب وانما سيتناول ايضاً جوانبه الخلقية ، لان مكاشفة الآخرين به لا بد ان يثير الحديث عن الماضي ، فمثلاً في العلاقة الجنسية الخفية التي كانت قائمة وعن الحاضر ممثلاً في الحمل ثم فى المستقبل ممثلاً في الانجاب المتوقع ، ولكن استجابات الآخرين لا بد ان تتفاوت بدورها بحسب قربهم او بعدهم من المرأة ، وبحسب عوامل عدة تتصل بكل واحد من هذه الاطراف، فالاب المفترض اما ان يكون شخصاً معروفاً او مجهولاً ، وفي الحالة الاولى يمكن ان تجد الفتاة تبريراً او عذراً للحمل غير الشرعى منه باعتباره خطيباً فعلياً او متوقفاً لها ، في حين ان الحالة الثانية تلقى على الفتاة مسؤولية اكبر من الناحية الخلقية ، وتجعل مواجهتها للموقف اكثر صعوبة ، كما ان تعاون الاب المفترض مع المرأة في مواجهة الموقف ومصارحة الآخرين به يساعد على قدرتها على اتخاذ القرار وعلاج المشكلة وخاصة عندما يبدى استعداداً لتحمل مسؤوليته بالنسبة لما حدث ، بل ان نوع الاستجابة لها من البداية هو العامل الاساسي في تحديد خطواتها التالية بعد ذلك .

حتى تتم الولادة في جو عائلى شرعى ، وبالرغم من أن بعض الانسات الحوامل كن راغبات في الزواج وانجاب الاطفال الا انهن فضلن عدم الارتباط باصدقائهن متأثرات في ذلك بالنظرة الاجتماعية الى مثل تلك العلاقة بأنها غير شرعية حتى وان انتهت بالزواج بين طرفيها ، وكانت النتيجة تفضيل الاجهاض ، كما امتنع البعض الآخر عن الزواج لانه سوف يجيء في غير موعده ، وسوف يعوقهن عن استكمال الدراسة أو البحث عن عمل ، كما أن الأزواج لن يكونوا مستعدين بدورهم لتحمل مسؤولياتهم فهذه المجموعة من الانسات الحوامل لا تكره الزواج في حد ذاته أو انجاب الاطفال وانما ترى ان مثل هذا الاختيار ينبغي أن يتم في موعد مناسب وظروف ملائمة ، وان الاجهاض يمثل الحل الأمثل في الظروف الحالية غير المناسبة . وواضح ان مثل هذه الاراء متأثرة بالقيم الاجتماعية السائدة حول الامومة والزواج ، ولكن واحدة من افراد العينة أعلنت أنها لا تحب الزواج لانها لا تؤمن به كضرورة اجتماعية ، وأنها تؤمن بحرية التعبير عن الميل الجنسي ، وان الزمن وحده هو الذى يمكن ان يدفعها الى تغيير افكارها تلك .

ولم تكن قضية التبني تطرح للمناقشة عندما تظهر الأم غير المتزوجة عزمها على الارتباط بالأب المفترض ، اما في حالة عدم الارتباط فان الأم كانت تسأل عما تنوى عمله بالنسبة للطفل ، وكانت الاجابة المتوقعة في أغلب الحالات انها تنوى الاحتفاظ به والقيام بتربيته بنفسها حتى دون مساعدة أهلها ، وكان في ذلك اشارة الى بعض العوامل النفسية الشعورية واللاشعورية التى تدعو أغلب الامهات غير المتزوجات الى هذا الموقف حتى في حالة البقاء بغير زواج . وكانت أغلب الاجابات تدور حول فكرة ان الأم التى تحب طفلها

جميعا ، والزميلات اللاتي تكشفهن الانسة الحامل بما حدث هن اللاتي لا تجد حرجا في الحديث معهن عن حياتها الجنسية ، ولهذا تتحاشى الحديث مع أى شخص تعرف انه سيصدم بما حدث ويتخذ منها موقفا هجوميا شديدا ، وهى تورد في حديث المكاشفة امثلة وشواهد مما حدث لغيرها كواجهة لما حدث لها حتى لا يبدو ما فعلته هى امرا شاذا وتعرض بذلك للاتهام ، ولهذا تلقى الانسة الحامل تعاطفا واضحا من جانب زميلاتها اللاتي تأتمنهن على سرها ، ولكن هذا التعاطف لا يصل في معظم الاحيان الى حد التوجيه نحو اختيار معين حتى لا يتهمن بذلك فيما بعد اذا تبين خطأ ما أشرن به ، ومع هذا فان مساندة الزميلات يكون لها تأثير واضح في تصميم الانسة الحامل على اختيار بعينه لانها تدرس من خلال استجاباتهن لما تعترزم القيام به نوع خطواتها المقبلة والتي سوف تستقر على اتخاذها ، وقد تحجم بعض الانسات الحوامل عن مكاشفة الزميلات حتى لا يعترفن بعلاقاتهن الجنسية ومسؤوليتهن عما نجم عنها ويفضلن ان يظهرن امام والديهن بمظهر الفتيات المغلوبات على امرهن .

ويتأثر موقف العازبات الحوامل من الزواج من حيث قبوله أو رفضه باعتبارات مختلفة ، فبعضهن يقبلنه كحل للمشكلة التى تواجههن ويقبلن الارتباط باصدقائهن دون الدخول في التفاصيل على أساس ان الزواج سوف يوفر لهن المكانة التى تتمتع بها المرأة المتزوجة زواجا شرعيا ، وكذلك الاستقلال في المعيشة عن ذويهن والسكنى في منازل مستقلة تخصهن وحدهن مع اطفالهن المرتقبين ، فلم تكن المشكلة امامهن تتمثل في قبول الزواج ، أو عدم قبوله ، وانما في التوقيت المناسب لاتمامه

المتزوجات لها دخل كبير في تحديد أبعاد هذه المشكلة ، بل أن وصف هذا الموقف بأنه مشكلة ليس دقيقاً بدرجة كافية، ويدل على أن إدراكه يتم من خلال منظور قد يختلف عن منظور بعض النساء المشاركات في هذا الموقف ، فقد ظهر أن بعضهن لا يعتبرن مثل هذه التجربة مشكلة أو أزمة يمكن أن تؤثر على مجرى حياتهن ، كما أن البعض الآخر يحتاج الى مزيد من الفهم والقدرة على الإحاطة الشاملة بالأبعاد المختلفة لازمتهم ، فالأطفال مثلاً يحصرهم اهتمامهم في مجال معين ، وكذلك يفعل الإخصائيون الاجتماعيون مما لا يسمح بالفهم الكامل للكيفية التي يتم على أساسها اختيار الانسائ الحوامل لأحد تلك البدائل المتاحة التي سبق عرضها .



وإذا كانت الدراسة المتصلة بالتغير المتسبب قد أظهرت مدى التطرف لدى بعض الاتجاهات النسائية الحديثة في رفض القيم والمعايير التقليدية ، وخاصة ما يتصل منها بالتفرقة بين الأفراد على أساس النوع فإن هذه الدراسة عن « العازبات الحوامل » قد أظهرت أن هذا الرفض يخفى وراءه ارتباطات تلك القيم والمعايير ذاتها عند مواجهة المواقف غير العادية . فالفتيات المتمردات على أوضاعهن الأسرية قد ينفصلن عن المعيشة مع ذويهن ليحققن لأنفسهن الشعور بالحياة المستقلة والقدرة على الاختيار فيما يتصل بعلاقاتهن مع الآخرين ، ومع هذا نلمس ارتباطهن بنوع التنشئة الاجتماعية التي تلقينها في الفترات المبكرة من حياتهن ، وتتمثل المشكلة لديهن في الجمع بين نوعين من القيم والمعايير (الحديثة والتقليدية) والانتماء الى نوعين من الزمر الاجتماعية (الجماعات العمرية والعائلية) ، والتذبذب بين أسلوبين

حقيقة هي التي تحتفظ به وترعاه بنفسها ، وأن الأم التي تتخلى عنه إنما تمثل الانانية وعدم القدرة على تحمل المسؤولية ولا يمكن أن تدمى حبها للطفل ، ولكن الموقف في حقيقة الأمر كان يتضمن نوعاً من التناقض في موقف الأمهات غير المتزوجات اللاتي لا يمتزمن الزواج فهن من ناحية يرغبن في الاحتفاظ بالأطفال ، ومن ناحية أخرى يشعرن بأن وجود الأطفال معهن سوف يمثل عائقاً واضحاً بالنسبة لدراستهن أو عملهن . ولهذا كان الاختيار النهائي لهن مرتبطاً بنوع المساندة التي سيتلقينها من جانب ذويهن ، فعندما تطمئن الأم غير المتزوجة الى أن أمها سوف لا تتخلى عنها وأنها ستقبل القيام بدور الجدة فإنها تتشبث بطفلها بعد الانجاب مهما نصحتها الإخصائيون الاجتماعيون بإيداعه لدى إحدى الأسر التي ترغب في تبنيه ، ولكن عندما تشعر الأم بعدم رغبة والديها في احتضان الطفل فإنها تواجه مشكلة التناقض والاختيار الصعب ويكون تنازلها عن الطفل تحت ضغط الموقف الذي لا قدرة لها على مواجهته ، وقد أظهرت واحدة فقط من أفراد العينة تصميمها واضحاً منذ البداية على التخلي عن الطفل ، وكان قرارها موضع تأييد من جانب أمها ، وقد أوضحت الدراسة أن النساء اللاتي ينتمين الى أسر ثرية مفككة كن أكثر ميلاً الى التخلي عن أطفالهن من النساء اللاتي ينتمين الى أسر فقيرة متماسكة ، وحتى في مثل هذه الحالات لم تكن الأم تصرح بعدم حبها للطفل وإنما تصور القرار على أساس أنه اختيار بين أهون الشرين ، وكانت تقارن في هذه الحالة بين صالح الطفل وصالح أهلها ، وتعتمد أفعال الإشارة الى صالحها هي .

وتخلص الباحثة من ذلك الى أن ردود الأفعال لدى الانسائ الحوامل والأمهات غير

متباينين من أساليب الحياة (المنطلقة والمنضبطة) مما يشعرهن بنوع من الازدواجية يتحملنه طالما سارت أحوالهن سيرا عاديا ، ثم يشعرن بوطأته عندما يواجهن ظروفنا صعبة تفرض عليهن لحظات مواجهة النفس وتوحى اليهن بإعادة الارتباط بالعائلة من جديد ، فإذا تمت مواجهة المشكلة فإن احتمال الانفصال عن حياة الأسرة ومعاييرها يمكن أن يتحقق من جديد طالما أن المجتمع الكبير يستوعب كل هذه الأنماط السلوكية والصيغ القيمية المتباينة .

ويختلف الوضع بالنسبة للمجتمعات المحلية الصغيرة حيث تقارب هذه الأنماط وانسيغ تقاربا يسمح بالقول بأنه لا توجد هوة فاصلة بين جيل الأبناء والآباء بل وجيل الأجداد في كثير من الأحيان .

ويعطى كتاب « صورة عن النساء في قرية انجليزية » (٥٣) مثالا حيا لهذا الترابط بين الأجيال ، وفي نفس الوقت التطور الذي لا مناص منه في القيم والمعايير والاتجاهات وخاصة فيما يتصل بالنظرة إلى دورى الذكور والإناث ، وموضع كل من النوعين في الخريطة الإدراكية لأفراد المجتمع على اختلاف أعمارهم .

والقرية موضع الدراسة ذات تاريخ عريق وكانت تخضع للنظام الإقطاعي ثم تخلصت منه ، ولكن كثيرا من سكانها نزحوا عنها إلى المدن المجاورة مع ظهور الثورة الصناعية فتدهورت أوضاعها حتى أصبحت تضم ما يقرب من ١٤٠٠ نسمة فقط يعيشون معيشة متواضعة لا تتناسب مع الصورة الشهيرة عن

الريف الإنجليزي ، فالمياه والكهرباء والصرف الصحى لم تدخل القرية إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد عاشت القرية في شبه عزلة عن العالم المحيط بها فترة طويلة من الزمن نتيجة صعوبة المواصلات منها واليها ، وخاصة بعد إلغاء الخط الحديدي الذي كان يصل اليها ، وقد طبعت هذه العزلة سكان القرية بطابع الخوف من الغرباء ، كما ظهرت بينهم أمراض خاصة نتيجة المصاهرة الداخلية وتأثير العوامل الوراثية ، وقد دعت الحاجة سكان القرية إلى عهد قريب إلى الاعتماد على أنفسهم في سد حاجاتهم المعيشية نظرا لسوء الطرق التي كان عليهم أن يسلكوها لأقرب القرى أو المدن الأخرى ، إلى أن بدأت بعض المحال تفتح في القرية لبيع الاحتياجات المختلفة ، كما انتظم أحد خطوط السيارات العامة في الموعد الأسبوعي لسوق القرية مما ساعد على التغلب - إلى حد ما - على مشكلة صعوبة الاتصال بالمناطق المجاورة . وقد دخل التلفزيون القرية وخلق جوا يوهم بأنها أصبحت تعيش في القرن العشرين من حيث التقدم والتغير والاتصال بغيرها ، وأضفى نوعا من التحذير على مشكلات المجتمع الزراعى ، ولكن الواقع أن التغير لم يلحق بالأساسيات وإنما بالتفاصيل فقط وخاصة إذا كان الأمر متعلقا بالنساء « (٥٤)

وتبدأ الدراسة بعرض ما يتعلق بفترة الطفولة لدى نساء القرية في صورة أحاديث تقدمها بعض الإناث أصغرهن في العاشرة من عمرها وأكبرهن في السادسة والثمانين ، مما يتيح لنا استخلاص أهم سمات التطور المتصلة بهذه المرحلة العمرية على أساس

53. Chamberlain, M.; Fenwomen : A Portrait of Women in an English Village.

54. Ibid, p. 23.

لصعوبة المواصلات ، وضياعها أيضا حرص أييها على عدم تأخرها ليلا وعدم وجود صديق لها من البنين كما هو الحال بالنسبة لمعظم صديقاتها ، وتؤكد أنها لن تصل معه حتى النهاية الا اذا تزوجته بالفعل ، ورجلها المثالي ينبغي ان يشعرها بقوة شخصيته وبأن له الكلمة الأخيرة ، وعندما تنجب فإنها تعتزم التشدد مع البنات اكثر من البنين ، وسوف لا تسمح للبنين بالمشاركة في الاعمال المنزلية لأن لهم أنواعا من الواجبات ، اما البنات فان عليهن التدريب على هذه الاعمال ليصلحن بعد ذلك كزوجات ، وبالرغم من ضيقها بمشكلة الفراغ في حياة القرية الا انها متمسكة بالبقاء فيها .

واضح اذن ذلك التحول الذي طرأ على طفولة النساء من الناحية الاقتصادية بصفة خاصة بسبب تطوير اساليب العمل الزراعي، فلم تعد الحاجة ماسة للطاقة الكاملة لجهد الاطفال في معاونة الكبار وبعد أن كانت الفتيات يعاون امهاتهن في عمليات الحصاد وتنقية المزروعات وجمع الاعشاب اللازمة بالإضافة طبعا للاعمال المنزلية المعتادة اصبحن يشعرن بضغط أوفر من الفراغ ، وزادت الدراسة بالنسبة لهن ، ولكن النظرة اليهن كأهيات صغيرات لم تتغير ، فالصبية يلعبون والبنات يتحملن مسؤولية العمل المنزلي في وقت مبكر ويعشن بانتظار اليوم الذي يصلن فيه الى النضج الكافي الذي يسمح لهن بالزواج والحياة المستقلة في منزل خاص ، ويكررن هذا النمط مرة أخرى مع بناتهن ، وهكذا تنتهي طفولة المرأة في وقت مبكر وتحدد حياتها باطارات معينة تتطور في ببطء نسبي ، وتشرب الابنة

ما ترويه الجدات فالأمهات فالحفيدات كأجيال ثلاثة متعاقبة ، وان كانت تضمها الان معيشة مشتركة، ففي رواية الجدة نلاحظ ان الاوضاع الاقتصادية السيئة كانت تفرض نفسها على الجميع فلم يشعر الاطفال بالمعوز وكانت احدى ثمار الفاكهة تكفي لادخال البهجة على قلوبهم في الاعياد ، وعندما لا يكون لديك شيء على الاطلاق فانك لا تشعر بافتقارك لاي شيء (٥٥) وتروي الجدة الكثير من الامباء المنزلية التي كانت مسئولة عن أدائها في طفولتها وعن مساعدتها لذويها في العمل الزراعي حتى انها كانت تنفي عن الدراسة فترة جمع المحصول وكانت تسعد بالذهاب للكنيسة ، وتصرف كل افراد القرية اذ لم يكن بها أحد من الغرباء عنها « اما اليوم فانك تسيرين في الشارع فتجدين أنك لا تعرفين نصف من يمر فيه من اشخاص » (٥٦) ، اما الأم فانها تبدي أساها وهي تتذكر أيام طفولتها ، وتؤكد انها لم تعرف معنى البهجة في حياتها الماضية ، وتروي كيف انها اضطرت لارتداء حذاء رخيص الثمن يوم العيد ، وكيف كانت تتخفى عن زميلاتهن حتى لا يتنذرن عليها ، وتشكو من سوء معاملة والدها لأنها لم تكن من سكان لندن ، وكان يتغيب كثيرا ولا يعير أسرته اي اهتمام ، مما اضطر الأم للعمل المتواصل من أجل سد الحاجات الضرورية لاولادها . وتروي كيف انها كانت تتمنى لو تذهب الى السينما الصامتة مع باقي اقربائها فلا تجد من يحقق لها ذلك ، وتبدي فتاة الثالثة عشرة ضيقها من الحياة في القرية لعدم وجود حفلات موسيقية كالتي تحدث في المدينة المجاورة ، والتي تتوجه اليها مرة واحدة كل شهر

55. Ibid, p. 28.

56. Ibid, p. 32.

البنات تدور احاديثهن حول العرائس التي يمتلكنها أو نجوم الغناء ، فالصبية في نظرها أكثر نضجا ، ولهذا تحاول أن تعالج ذلك بأن تدرس للجميع نفس المواد فلا تختص البنات بدروس الطهى والبنين بدروس النجارة ، فمثلا من مصلحة البنين في المستقبل أن يكونوا على دراية بأصول الطهى في الفترة التي سيعتمدون خلالها على أنفسهم قبل الزواج ، « ولكنى أعتقد أن معظم البنات لا يهتمن سوى الحصول على زوج وبيت فهدفهن هو الزواج وتكوين الاسرة » (٥٩)

وتتزوج معظم الفتيات قبل سن العشرين ، ويعملن بالانجاب وتتولى الأم مسئولية رعاية الاطفال بصورة كاملة ، وكذلك تتولى الانفاق على احتياجات المنزل في حدود الدخل المتاح مهما كان متواضعا ، وتخرج الزوجة لسوق القرية لشراء ما يلزمها وفي نفس الوقت قضاء فترة من الوقت مع صديقاتها يتبادلن الاخبار وتفضى كل منهن للاخريات بما يشغل بالها ، ولا تحاول الأم الخروج للعمل وترك صغارها بالمنزل حتى لو اتيح لها ذلك . اذ لا توجد بالقرية دار لحضانة الاطفال ، وعندما تتذكر الجدة أيامها الاولى عند الزواج تؤكد انها لم تكن مهية له بالمعارف الكافية وظلت على جهلها فترة طويلة بعد الزواج وكانت تخجل من التحدث في هذه الموضوعات مع أمها أو حتى مع صديقاتها اللاتي لم يكن أعلم منها بما تجهله ، وتباهى بأنها لم تعرف شيئا عن الرضاعة الصناعية بالرغم من انها انجبت تسعة اطفال بتشجيع من أمها التي انجبت

كل المفاهيم والقيم والاتجاهات المتصلة بالتفرقة بين الذكور والاناث في وقت مبكر. فتسرى في اختلاف لدوارهم صفارا وكبارا امرا طبيعيا ووضعا ثابتا ينبغي المحافظة عليه بالرغم من مشاعر الغيرة التي تعترينهم أحيانا ، ففي حين اكدت فتاة الثالثة عشرة ان الصبية ليس عليهم ان يساعدوا في العمل المنزلى أبدت فتاة أخرى في العاشرة ضيقها من انها تساعد أمها كثيرا في حين ان أخاها يقضى وقته كله في صنع الطائرات .

وتكرس مدرسة القرية هذه التفرقة بين

الذكور والاناث ، فبالرغم من تطور اساليب التدريس فيها الا ان البنين يدرسون موادا تساعدهم في مواجهة الحياة العملية كالمواد التجارية والعلوم ، في حين تدرس البنات موادا تتصل بحياتهن في المنزل كالاقتصاد المنزلى والفنون ، ونادرا ما تستكمل الفتيات تعليمهن بعد التخرج من مدرسة القرية ، في حين يركب الفتيان الدراجات يوميا الى المدارس التي يلتحقون بها في المدينة ليكملوا تعليمهم بالمراحل الأعلى ، تقول مدرسة عجوز « كنت أحب عملى ولكن كنت أفضل التدريس للبنات لنظافتهن ومهارتهن في أشغال الابرة بالإضافة الى ان التدريس لهن أيسر من البنين » (٥٧) اما المدرسة الحالية ذات الاربعة والعشرين عاما فانها تقول على العكس من ذلك « أعتقد انى اميل للبنين بدرجة اكبر من ميلى للبنات فانا أحسن التعامل معهم » (٥٨) وهى تعمل ذلك بأنها رياضية وتجيد الحديث حول كرة القدم مع البنين ، في حين ان

57. Ibid, p. 60.

58. Ibid, p. 63.

59. Ibid, p. 64.

وتواجه معظم النساء المتزوجات مشكلة الدخل المتواضع للأسرة . فمع زيادة تكاليف المعيشة وكثرة الإبناء وتعطل الإباء في بعض الأحيان يكون عليهن بذل الجهد من أجل زيادة هذا الدخل بكل السبل الممكنة ، ولهذا تعمل الكثيرات منهن ممن لديهن دراية بالعمل الزراعي كاجيرات في الحقول المجاورة أو مدبرات لمنازل الاسر الموسرة ، أما صغيرات السن فينتجنهن الى العمل في المصانع والمؤسسات الاقتصادية والمحال التجارية في المدن المجاورة، ويتحملن مشقة الذهاب والعودة مع قلة وسائل الانتقال وسوء حالة الطرق ، وتروى سيدة في الخمسين من عمرها كيف انها تركت المدرسة في سن الرابعة عشرة بالرغم من حصولها على منحة للدراسة في إحدى المدارس العليا ، ولكن والدتها لم توافق خوفا من التكاليف ودفعتها للعمل لدى أحد الملاك في موسم جمع البطاطس ، وفي خدمة إحدى الاسر بالمدينة الى أن يحين الموسم من جديد، وتذكر سيدة في الثمانين كيف أن الظروف الصعبة كانت تدفع بعض الرجال الى السطو ليلا على حيوانات الغير ثم بيعها بعد ذلك ، مما كان يعرضهم أحيانا للقبض عليهم وسجنهم وتبدى موزعة البريد في القرية ضيقها بسبب عدم انصافها في الأجر ، فقد عملت مؤقتا في التوزيع عند تغيب الموزع الأصلي وكانت تأخذ أجره الكامل وعندما ثبتت مكانه في العمل قل أجرها ، اما فتاة الثالثة والعشرين التي تعمل في حقل والدها فانها تجيد سائر الاعمال الزراعية ، مستعينة في ذلك بالالات الحديثة، وخاصة المحراث الميكانيكي ، وعملها مستمر منذ السابعة والنصف صباحا حتى الخامسة

أربعة عشر طفلا ، وتمت عمليات الانجاب كلها في المنزل ، ومع الظروف الاقتصادية الصعبة التي كانت سائدة تتذكر إحدى الامهات مدى التعاسة التي لاقتها كطفلة عندما هجروالدها بيت الزوجية والتي لاقتها كأم عندما كان يتعطل زوجها فتشقى بأبنائها التسعة وتردد « لقد عشت اياما صعبة ، صعبة للغاية ، ولا أريدها أن تعود ، واني لأعجب لمن يقول عن ايامه الماضية : يالها من ايام جميلة » (٦٠) اما سوزان الزوجة الشابة ذات الطفلين فانها لم تستمد معلوماتها عن الجنس من والديها وانما من بعض ما تعلمته في المدرسة ، ثم بدرجة اكبر من صديقاتها ومن اختها الكبرى، وهي لا تنوى أن تخفى ما تعرفه عن أطفالها وقد انجبت طفلها في المستشفى وكان عليها ان تذهب الى الكنيسة لاداء واجب الشكر فذهبت تمشيا مع رغبة الآخرين بالرغم من اقرارها بعدم التدخين ، وهي ترضع أطفالها لبنا صناعيا لأن هذا الاسلوب انسب وخاصة عندما تصحب الطفل خارج المنزل، وقد تركت عملها لتربية الاطفال وتنوى أن تبحث عن عمل آخر عندما تسمح الظروف بذلك آملّة في زيادة دخل الأسرة حتى تتمكن هي وزوجها في النهاية من اقتناء سيارة. اما فتاة الخامسة عشرة فانها تعلن عن عدم رغبتها في الزواج المبكر وانها لن تفكر في ذلك الا عند بلوغها سن الخامسة والعشرين ، فهي تريد لنفسها ان تعيش أولا وان ترحل الى اى مكان ، اما الزواج فانه يعنى توقف الحياة او تكرارها في نظام رتيب مما يعجل بشيخوخة الانسان قبل الاوان . (٦١)

60. Ibid, p. 81.

61. Ibid, p. 87.

مساء مع فترة راحة لتناول الغداء ، وقد اتبعت لها فرصة العمل بأجر عال في المدينة في رعاية الخيول ولكنها فضلت البقاء في القرية « لم تعجبني فكرة ترك القرية ولا ادرى ما الذي يربطني بالبقاء هنا ربما كانت المزرعة فليس هناك شيء آخر يمكن ان يشدني الى الحياة الاجتماعية هنا على الاطلاق » (٦٢) اما عاملة المصنع فانها كانت تعمل أولا في متجر ثم جذبتها حياة المدينة مع باقى العاملات في مصنع الحلوى ، وكانت راضية بعملها قبل الزواج ولكنها واجهت مشكلات عديدة بعده ، اذ كانت تعمل معظم اليوم ولا يبقى لها وقت لاداء العمل المنزلي المطلوب ، كما اختلفت اوقات حضورها للمنزل عن اوقات وجود زوجها به ، بالإضافة الى ارهاقها في العمل بالمصنع امام الأفران ولكنها مضطرة الى تحمل كل ذلك ، وتدور احلام معظم الفتيات الصغيرات بالقرية حول العمل في المستقبل - كممرضات أو مصنفات للشعر ، وفضل بعضهن حياة المنزل لميلهن لفن الطهي .

تحت ضغط هذه الظروف الاجتماعية كان المتوقع أن يعطى الرجال والنساء اصواتهم لصالح مرشحى حزب العمال أو الاحرار ولكن الاغلبية العظمى كانت تصوت لصالح مرشح حزب المحافظين لسبب واضح وهو ان الاسرة التى كانت تسيطر على معظم اراضى المنطقة كانت تتحكم ايضا فى أصوات الناخبين الى الحد الذى يشار فيه على المزارع الأمى بأن يضع علامة امام أطول الاسماء مثلا فى البطاقة التى ستقدم له ، ولم تشعر النساء بالطبع بقيمة منحهن حق الانتخاب لانهن يعتبرن

النشاط السياسى امرا لا يخصهن بل هو شأن من شئون الرجال أو على الاقل يهم النساء من ساكنات المدينة بصفة خاصة ، وقد شددت بعض نساء القرية عن هذا الاتجاه فاشتركن فى أنشطة بعض الجمعيات الاجتماعية والدينية المحلية ووصلن الى مراكز الرئاسة فيها ومنهن زوجة وأم لثلاثة أطفال فى السادسة والاربعين من عمرها ، وهى تصف تجربتها فى هذا المجال قائلة « كنت العضوة الوحيدة بالمجلس واستكثر الرجال على ذلك لانهم كانوا يعتقدون أن النساء يتكلمن كثيرا ويعملن قليلا وكان هذا امرا طبيعيا ، فقبول النساء فى هذا المجال الذى ظل زمنا طويلا وقفا على الرجال كان لابد أن يستغرق وقتا كافيا ، مع أن النساء يجدن العمل كالرجال وربما بصورة أفضل أحيانا لانهن ينظرن للأشياء من وجهة نظر عملية » (٦٣) ، ويلاحظ أن حديث هذه المرأة يعبر عن أفق أكثر اتساعا من أحاديث باقى النساء فى القرية نتيجة احتكاكها بالأنشطة الاجتماعية خارج المنزل ، وعندما عبرت عن رأيها فى العمل المنزلي اظهرت انه بالرغم من أهميته لا يصح أن يستحوذ على حياة المرأة بالكامل ، واعتبرت ان تشجيع الرجال لاهتمام النساء بحياة المنزل فقط انما هو نوع من الانانية من جانبهم . واذا كانت المشاركة فى الأنشطة الاجتماعية والسياسية لانهن معظم نساء القرية فان الأنشطة الدينية - على العكس من ذلك - تجد استجابة شبه كاملة من جانبهن ، وربما كان أحد العوامل فى ذلك ان الكنيسة تمثل فى نظرهن المكان الذى يتيح لهن فرصة اشباع حاجتهن الى الترويح ، الى جانب اشباع النواحي الروحية الخاصة .

62. Ibid, p. 109.

63. Ibid, p. 135.

الاخرين كاستجابات لما يصدر عنها من افعال، فليس من السهل ان تهمل المرأة ردود افعال الغير تجاهها ، وان اظهرت غير ذلك وهى اكثر اهتماما من الرجل بهذه الناحية ، ويدل على ذلك ان النساء عندما يصفن أنفسهن يستخدمن نعوتا تعبر عن التفاعل مع الاخرين والتعاطف معهم ، فى حين يستخدم الرجال نعوتا تعبر عن تقدير الفردية والاستقلالية ، يتمثل فى ذلك العهد الطويل الذى قضته المرأة مسئولة عن جمع شمل الاسرة وتدعيم وجودها فى غيبة الرجال فى الصيد والحرب وحتى بعد عودتهم للحياة العادية ايضا .

ومن هذه القضايا ايضا ان ادراك المرأة لدورها او ادوارها فى المجتمع عملية ثقافية ترتبط بالاطر التي يتولى المجتمع تحديدها، وفى ضوء هذه الاطر تقوم المرأة بعملية تقييم ومراجعة مستمرة لفكرتها عن ذاتها وعلاقتها مع الاخرين بوجه عام والرجال بوجه خاص فاذا اقتنعت المرأة بالاطر الذى يحدد دورها كربة بيت مثلا بالدرجة الاولى فانها تجد فى ذلك سندا لها فى ادراكها لذاتها ، على انها تؤدي ما هو متوقع منها بأحسن صورة ممكنة وتعويضاً عن الشعور بأن نساء أخريات يتكسبن نتيجة عملهن خارج المنزل ، وفى هذه الحالة سوف تبدو قضية المطالبة بحق التصويت للمرأة مسألة تخرج عن حدود هذا الدور الذى اقتنعت به ومن ثم لا تعطيتها التأييد المتوقع ، وربما شاركت الرجال فى معارضتها ، واذا لم تقتنع المرأة بهذا الاطار التقليدى فانها ستواجه موقف تحدى الصورة النمطية العامة للمرأة كما يدركها افراد المجتمع ، وسوف تحتاج فى هذه

وعندما نتذكر أن هذه الدراسة قد أجريت فى أوائل السبعينات فاننا ندرك الى أى حد توجد هوة فاصلة بين نساء المجتمعات الريفية والحضرية حتى فى البلاد المتقدمة ، فالتفسير البطيء فى القيم والاتجاهات وأساليب الحياة يسمح لبعض نساء هذه القرية مثلاً بأن يعالجن عديداً من الامراض بوسائل بدائية وغيبية كما يحدث فى أى مجتمع ريفى على ظهر الارض ، فعلاج الآلام الروماتيزمية مثلاً يتم بحمل قطعة من ثمار البطاطس فى جيب المريض وعلاج الآلام الاسنان يتم بربط قطعة من ثمار الفجل فى المعصم (٦٤) ، وليس هناك بغريب على مجتمع محلى خضع سكانه فترة طويلة من الزمن لظروف العزلة الاضطرابية بهدف الاستغلال الاقتصادى من جانب اسرة ثرية احتكرت ملكية الارض وهى وسيلة الانتساج الوحيدة المتاحة للسكان ، وشاركت النساء أزواجهن فى محنة الخضوع لهذا الاستغلال وزادت عليهم محنة أخرى تمثلت فى استبداد الرجال بهن فكانت حصيلة ذلك كله حياة من العمل الشاق داخل المنزل وخارجه ، وأجر زهيد لا يتناسب مع الجهد المبذول ، وأفق ضيق يحدد مجال ادراكهن ونظرتهم الى العالم المحيط بهن ، وارتباط عضوى بأرض لا يحلمن فوقها بما هو أفضل .



هذه الجولة فى عالم المرأة من خلال بعض الدراسات المتنوعة عنها توضح لنا بعض القضايا الاساسية التى تساعد على فهمنا لها ومنها مثلاً أن تصرفات المرأة ترتبط بادراكها للكيفية التى ينبغي ان تتم لها افعالها وما يتوقعه الآخرون منها وما تتوقعه هى من

الحالة الى تدعيم موقفها بالانضمام لغيرها او ضم غيرها اليها ، وسوف تتسع في هذه الحالة دائرة اهتماماتها وفعاليتها ويكون عليها أن تدفع الثمن الاجتماعي الذي يفرضه تحدى ما هو مقبول اجتماعيا ، وهذا ما لمسناه مثلا في « قرن من الكفاح » السدى عرضنا لمحات منه ، واذا لم يكن في مقدور المرأة تحمل هذا الثمن ، وفي نفس الوقت كانت غير قانعة بالاطار التقليدي المحدد لدورها فانها قد تلجأ الى ميكانزمات أخرى تحقق بواسطتها أهدافها تتمثل في اتخاذ بعض الرجال واجهة تنفد من خلالها الى منابع القوة أو السلطة .

واذا كانت صغار الفتيات يسعدن بالشعور بتقبل الآباء والمعلمين لهن من خلال حرصهن على التزام الصورة النمطية للأنثى والمقبولة اجتماعيا ، لان ذلك التقبل يشعرهن

بالامان ، فان البعض منهن سوف يواصل عملية المواءمة بين الصفات والتصرفات الشخصية وبين الانماط السائدة التي يحبها الآخرون ، بينما يمكن للبعض الآخر أن يتجه باهتمامه نحو تغيير الانماط أكثر من اهتمامه بعملية المواءمة وقد يأخذ هذا الاتجاه صورة متطرفة أشبه برد الفعل الحائق تجاه عهد طويل من استبداد الذكور بالأنثى فلا تكتفى المتطرفات الشائعات على الأوضاع التقليدية بمعارضة تحكم الرجال في النساء بل تشمل ثورتهم نفس المحور الذي يدور حوله هذا التحكم أى معنى « الأنوثة » ذاتها ، ونقطة انطلاقهن في ذلك ايمانهم بأن التفرقة بين الذكورة والأنوثة مسألة اجتماعية او ثقافية ، وان القول بأنها مسألة طبيعية انما زعم بداه الرجال لصالحهم ، ثم عملوا طوال تاريخ علاقتهم بالنساء على تدعيمه بشتى الأساليب حتى تستمر سيطرتهم التقليدية عليهن .



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

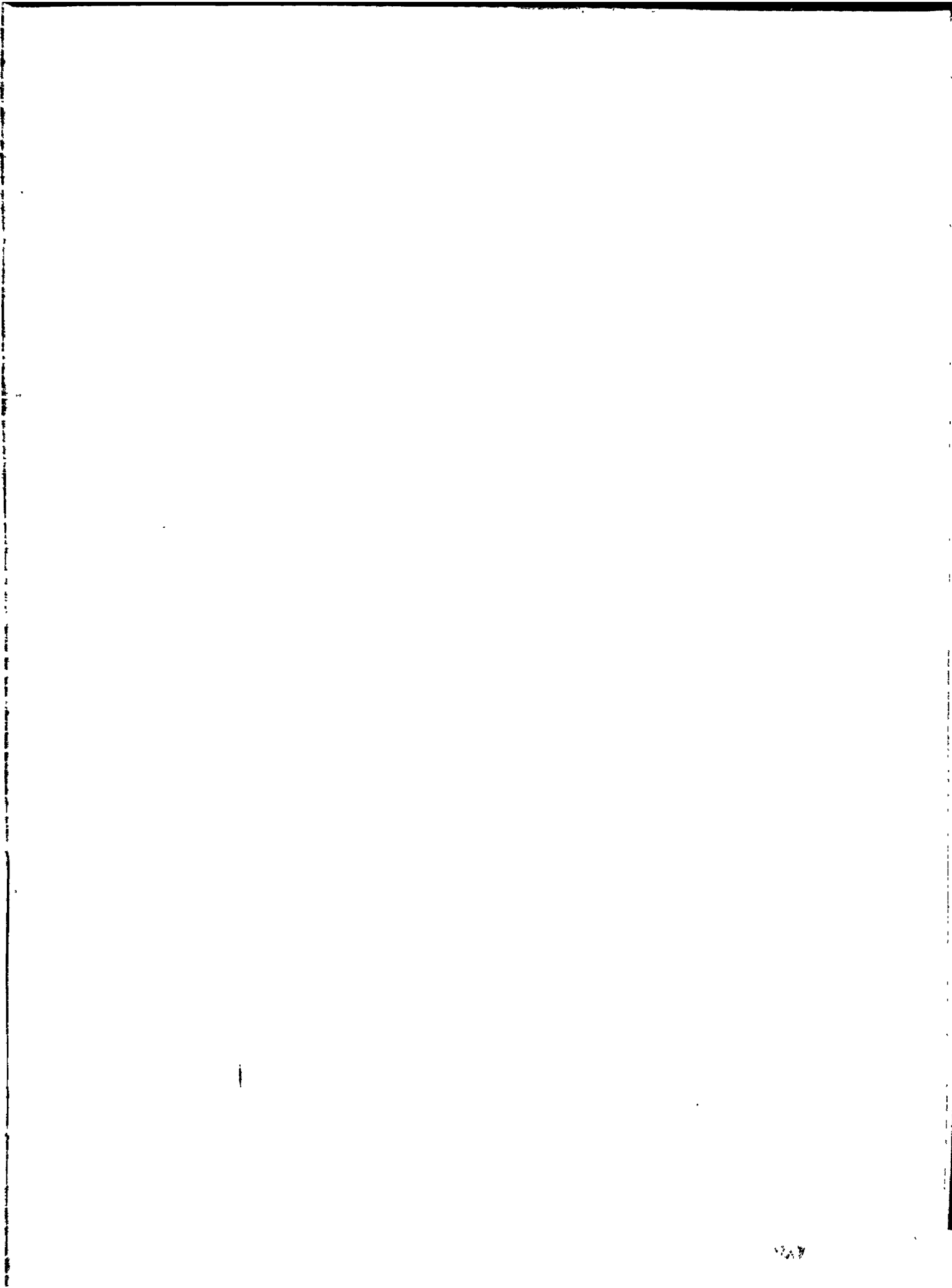
Bibliotheca Alexandrina

★ ★ ★

من الكتب الجديدة

كتب وصلت الى ادارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتفصيل في الاعداد القادمة

- (1) Goudsblom, Johan ; Sociology in the Balance, A Critical Essay ; Basil Blackwell, 1977.
- (2) Ikeda, Daisaku ; The Human Revolution ; Weatherhill, 1976.
- (3) Noske, Frits ; The Signifier and The Signified, Studies in the Operas of Mozart and Verdi, Martinus Nijhoff, The Hague, 1977.
- (4) Pearson, Geoffrey ; The Deviant Imagination, Psychiatry, Social Work and Social Change ; Macmillan, 1977.
- (5) Toynbee, Arnold ; A Mankind and Mother Earth, A Narrative History of the World ; Oxford University Press, 1976.



العدد التالي من المجلة

العدد الاول - المجلد العاشر

ابريل - مايو - يونيو

قسم خاص عن

الاغتراب

بالاضافة الى الابواب الثابتة

| | | | | | | |
|----------------|-----|-------|-----|-----------|-----|--------|
| الخليج العربي | ٥ | ريال | ٣ | سوريا | ٣ | ليرة |
| السعودية | ٥ | ريال | ٢٥٠ | الميتاهرة | ٢٥٠ | ملياً |
| البحرين | ٤٠٠ | فلس | ٢٥٠ | السودان | ٢٥٠ | ملياً |
| اليمن الجنوبية | ٤٠٠ | فلس | ٣٥ | ليبيا | ٣٥ | قرشا |
| اليمن الشمالية | ٤٥ | ريال | ٤٠٠ | مسقط | ٤٠٠ | باليه |
| العراق | ٣٠٠ | فلس | ٥ | الجزائر | ٥ | دنانير |
| لبنان | ٢٥ | ليرة | ٥٠٠ | تونس | ٥٠٠ | مليم |
| الأردن | ٢٥٠ | فلساً | ٥ | المغرب | ٥ | دراهم |

الاشتراكات :

للإشتراك في المجلة يكتب إلى : الشركة العربية للتوزيع - ص.ب ٤٢٢٨ - بيروت

مطبعة حكومة الكويت

العدد
٢٥٠
فلساً